د. أحمد ياسين السليماني

التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر

في الشعر العربي المعاصر





د. أحمد ياسين السليماني

التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر

التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر

يناقش الكتاب موضوعاً، وإذا شئنا قلنا ظاهرة لم ينشغل بها النقد الادبي من قبل سوى عبر تناولات جزئية صغيرة. كما لم يلتفت النقاد إلى رصد مفهوماتها ومكوناتها الكبيرة، ومن خلال تناوله ملامح من إبداعات ستة شعراء، أيقن الباحث أنهم تمثلوا هذه الظاهرة، وساعدوا على استجلاء أبعادها الفنية والتعمق في تفاصيلها وتجلياتها، واستقراء ملامحها ليس عبر التنظير، وإنما عبر التطبيق والمتابعة التحليلية الدقيقة.

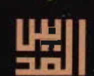
ينتظم الكتاب في أبواب ثلاثة بالغة الأهمية، لكن أهمها وأجملها الباب الاول وهو عن تأصيل الظاهرة، وما يشكله من خصوصية في التناول، ومن عرض متميز لظاهرة الانا والآخر بإرثها النظري ومنظومتها التاريخية الواسعة، ثم بكمّ المراجع التي عاد إليها الباحث مستخلصاً وناقداً ومضيفاً، وهو ما سيجعل من هذا السفر الكبير مرجعاً حقيقياً ليس في دراسة الشعر العربي المعاصر فحسب، وإنما في دراسة ظاهرة مفهوم الأنا في ذاتها وفي ارتباطها بالآخر، وأقولها – دونما تحفظ – إن قراءة هذا الباب وحده أخذت مني جهداً ووقتاً كبيرين، ولكنها حققت لي فائدة ما كنت أحلم بها.

أ. د. عبد العزيز المقالح









دار الزمان
للطباعة والنشر والتوزيع
صفحات للدراسات والنشر
عاصمة الثقافة العربية 2009



ISBN 978-9933-9006-5-6
9 789933 900656

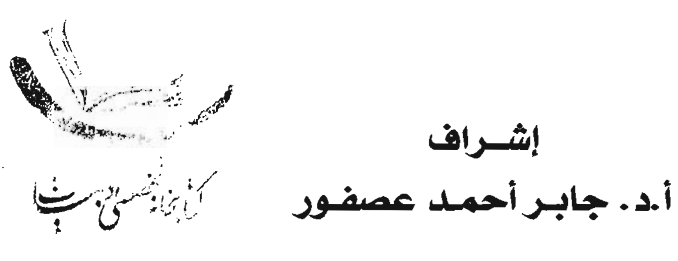
التجلّيّات الفنيّة لعلاقة الأنا بالآخر

في الشعر العربي المعاصر

التجلّيّات الفنيّة لعلاقة الأنا بالآخر
في الشعر العربي المعاصر

د. أحمد ياسين السُليماني

رسالة مقدّمة للحصول على درجة الدكتوراه في النقد الأدبي



إشراف

أ.د. جابر أحمد عصفور



التجلّيات الفنيِّة لعلاقة الأنا بالآخر

في الشعر العربي المعاصر

د. أحمد ياسين السليماني

الطبعة الأولى : 2009

الناشر: دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع

دمشق – سوريا : ص.ب 5292

تلفاكس: 00963 11 5626009

موبايل: 00963 932 806808

E.mail: zeman005@yahoo.com

E.mail: zeman005@hotmial.com

الإخراج الداخلي: دار الزمان

تصميم الغلاف: م . جمال الأبطح

Self-Other Artistic Revelations in contemporary Arbic Poetry

الفهرس

تقديم

أ.د. عبدالعزيز المقالح

لست مع أولئك الذين يتحدثون عن غياب النقد الأدبي أو ضموره، وربما كنت على العكس تماماً ممن يذهبون إلى ذلك، أرى أن النقد الأدبي يشهد في هذه الآونة حالة من النهوض غير المسبوق لا سيما النقد الجديد إذا جاز الوصف، والذي بدأ منذ وقت ليس بالقصير يطرق أبواب الجامعات، ويهز المسلمات الأكاديمية التقليدية، تلك التي جعلت عديداً من الأساتذة منكفئين على أنفسهم وعلى الكثير من الموروث والقليل جداً من الجديد الذي كان بالنسبة إليهم يقف على عتبات القرن العشرين . لقد بدأ النقد الأدبي في السنوات الأخيرة، وفي الجامعات بخاصة يأخذ مساراً جديداً مع التواصل مع مدارس النقد الأدبي الحديث في أوروبا والعالم؛ ما يشكل رداً كافياً على الاتهامات التي تتناولها الصحافة الأدبية؛ مشفوعة بشكاوى بعض المبدعين المحبطين الذين يلزمهم التعمق في تجديد إبداعاتهم، لتجذب القراء والنقاد بدلاً من أن يرفعوا عقائرهم شاكين من الإهمال والتجاهل وغياب النقد .

ويمكن الحديث الآن عن ظهور كوكبة من الباحثين الشبان خارج الجامعات وفي الكليات الأدبية، ممن يؤمنون بأهمية الفكر النقدي ويتعاملون مع ظواهر المجتمع، كما يتعاملون مع ظواهر الإبداع ناقدين ومفسرين وباحثين في النصوص عن الجديد في الرؤية والتشكيل، وهؤلاء الباحثين يدركون جيداً أن العالم يتغير باطراد، والآداب والفنون تتغير والنقد الأدبي يتغير أيضاً. ولم تكن الجامعات قبل ثلاثين عاماً أو حتى عشرين عاماً تحظى بهذا العدد من الباحثين المؤهلين للدرس النقدي المعاصر، والذين لا يغفلون الوعي بانجازات الماضي ويحرصون على الربط الوثيق بين قديمنا وحديثنا، بعيداً عن الجموح الذي من شأنه أن يخرج بالنقد الأدبي عن سياقاته الزمانية والمكانية .

وفي هذا البحث العلمي الأكاديمي الموسوم بـ «التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر» للدكتور أحمد ياسين السليماني دليل على ما

أذهب إليه من حضور النقد الأدبي الجاد والموضوعي في حياتنا الأدبية وفي جامعاتنا العربية. والبحث خلاصة أطروحة لنيل درجة الدكتوراه أشرف عليها الأستاذ الدكتور جابر عصفور، وهو واحد من الرواد الجدد الذين يقودون المحاولات الأكاديمية الجديدة في جامعة القاهرة، ولم يشرف على هذا البحث ويتابع صاحبه فحسب، بل وثق بإمكاناته وتفوقه العلمي. وكما كان يقال إن الكتاب يقرأ من عنوانه، فإن في استطاعتنا القول بأن أهمية البحث تبدو من اسم المشرف عليه، وليس في ذلك أدنى اعتداء أو تقليل من جهد الباحث، وما امتلكه من وعي بالعملية النقدية وفهم عميق لتحليل الخطاب الشعري ومدلولاته الفنية والرؤوية .

يناقش الكتاب موضوعاً، وإذا شئنا قلنا ظاهرة لم ينشغل بها النقد الأدبي من قبل سوى عبر تناولات جزئية صغيرة . كما لم يلتفت النقاد إلى رصد مفهوماتها ومكوناتها الكبيرة، وهي في هذا الكتاب تأخذ هيئتها الواضحة بعد جهد جهيد من الباحث، ومن خلال تناوله ملامح من إبداعات ستة شعراء، أيقن الباحث أنهم تمثلوا هذه الظاهرة، وساعدوا على استجلاء أبعادها الفنية والتعمق في تفاصيلها وتجلياتها، واستقراء ملامحها ليس عبر التنظير، وإنما عبر التطبيق والمتابعة التحليلية الدقيقة .

ينتظم كتاب الدكتور أحمد ياسين في أبواب ثلاثة بالغة الأهمية، لكن أهمها وأجملها بالتفاصيل الباب الأول وهو عن تأصيل الظاهرة، وما يشكله بفصليه من خصوصية في التناول، ومن عرض متميز لظاهرة الأنا والآخر بإرثها النظري ومنظومتها التاريخية الواسعة، ثم بكم المراجع التي عاد إليها الباحث مستخلصاً وناقداً ومضيفاً، وهو ما سيجعل من هذا السفر الكبير مرجعاً حقيقياً ليس في دراسة الشعر العربي المعاصر فحسب، وإنما في دراسة ظاهرة مفهوم الأنا في ذاتها وفي ارتباطها بالآخر، وأقولها – دونما تحفظ – إن قراءة هذا الباب وحده أخذت مني جهداً ووقتاً كبيرين، ولكنها حققت لي فائدة ما كنت أحلم بها، وهو ما يجعل من هذا السفر عملاً استثنائياً في حقل الرسائل العلمية التي سادها في الآونة الأخيرة الإهمال وفقدان الجدية .

أما عن البابين الثاني والثالث بفصولهما الأربعة فقد، نهضا بمهمة التطبيق، وأفرد الباحث فيهما حيزاً واسعاً لرؤى وافتراضات على قدر كبير من الوعي

بالنصوص الشعرية، ووعي أكبر بالمفاهيم المغايرة للتحليل السائد، وإدراك ما ينطوي عليه النص الشعري المعاصر من عوالم وأشياء تختفي هناك في طياته، ويحتاج سبرها والوصول إلى خلفياتها الغامضة بعض الشيء إلى ثقافة نقدية واسعة وإلى قراءة منطقية مختلفة، وكيف يمكن للشيء أن يظهر من ضده أو نقيضه، وما يتطلبه ذلك كله من جهد وعمق في الاكتشاف، وهو ما أثبته الدكتور أحمد ياسين طوال مراحل دراسته بدءاً من سنوات دراسته الجامعية، وما تلاها من سنوات الدراسات العليا والتحضير لأطروحة الماجستير عن القناع في شعر اليمن الحديث .

لقد تمحور التناول النقدي في الباب الثاني حول «التجليات الشكلية والتقنية». وكان موضوع الباب الثالث «تحولات الوعي تحولات الأنا» وفي نهاية المطاف، مطاف الأطروحة الكتاب، يقف الدكتور أحمد ياسين شأن كل باحث حصيف ليرصد في الخاتمة مسارات بحثه، ويلملم خطوطه العريضة في إيجاز يدفع بالقارئ إلى استعادة قراءة الأبواب والفصول، مضيفاً إلى معرفته المزيد من حقائق الإبداع، بوصفه نشاطاً إنسانياً لا يتعالى مهما سمت لغته واخيلته عن الواقع بتناقضاته، وتشابك فاعلياته بين الذات والآخر .

كلية الآداب – جامعة صنعاء

في 2008/11/27 م

الباب الأول

استجلاء الظاهرة، وتأصيل مجالاتها

الفصل الأول

تأصيل الظاهرة

1- التماهي، الانفصال، روح المقدس

تجلّت اللحظة البدئيّة لإنسان الكون، حين وجد نفسه بين أحضان الطبيعة، يسير مَرحاً ودهشاً بين غاباتها وسهولها وكهوفها، وليس له أي منصرف عنها ولا محيص، فقادته براءته إلى خيالٍ سامٍ أوعز إلى نفسه صورة التماهي بينه وبينها، حَفَزَته إلى ذلك وحشته الأولى، لا فزعه الأول منها.

ولم يكن هذا التماهي بين ذات الإنسان المكوّنة من الوعي واللاوعي، وذات الطبيعة؛ مجرد المشهد المتجلّي للكينونة البدئيّة، بل أثمر سياقاً عمليّاً لأولى تجلّيات وعيه، ورؤيته للعالم؛ قبل أن يدرك اللحظة التاريخية الحاسمة معها، تلك التي فاقمت تشوّقه للانفصال عنها. إذ شهد هذا الوعي حضوراً متتالياً لمتصورات عدة مغايرة، أحاطت بمخيلته؛ مثّلت رؤيته للعالم الذي يحاصره، ويحيط به. شكّل استخدامه للأقنعة(*) إحدى علاماتها، وصورة جليّه لتماهي الأنا الواعية معها. وعلى الرغم من هذا التماهي بين الوعي والآخر كان الجزء المتبقي من الذات «الأنا اللاوعي»، «أي الفردية، بمعنى أصح، حاضرة دائماً».[1]، فالقناع في رأي يونغ يشير إلى «ذلك الجزء

(*) القناع: استخدم البدائيون الأقنعة في طقوسهم الدينية والاحتفاليّة، ومثّلت هذه الأقنعة وجهاً لحيوان الطوطم، الذي كانوا يقدسونه، وهو قناع صورة لرأس حيوان، أو بشر، أو نباتٍ يقدسونه، ويوحدهم في عصبة دم واحدة، ويحميهم، ويدفع عنهم الأذى، ويجلب لهم الخير. هكذا تصوروه، وكانوا يستدعون طوطمهم ويتفاءلون به خيراً عبر طقوس احتفالية، يلبسون فيها الأقنعة التي تمثل صورة لطوطمهم.

وكان الكهنة قد فقهوا لأهمية الأقنعة في أثناء تقديس أفراد الجماعة للطوطم، وسعياً نحو مزيد من السيطرة والتحكم بهم، أبدعوا في صناعة هذه الأقنعة، وراحت هذه الطائفة منهم تصنع الأقنعة لتستثمر الأثر النفسي الذي تخلفه في وعي أفراد العشيرة بطريقتها الخاصة، وراحت تشيع مظاهر الخوف في نفوسهم لتسيطر عليهم. فهذه الأقنعة كانت «قد سكنت في وعيهم، وهي قادرة على بث كل مظاهر الحياة المختلفة». راجع أحمد ياسين «القناع التراثي في الشعر اليمني المعاصر»، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1998، من ص 4-11.

(1) ك. غ. يونغ، جدليّة الأنا واللاوعي، ترجمة نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، 1997، ص63.

من النفس الجماعية»[1]، ما يعني أن متصوّر الوعي «الأنا» قد تلاقى مع حالة من حالات النفس، كانت تهيمن على مساحة شاسعة من ذات الإنسان البدئي.

لقد كان الإنسان البدئي المباغت الأول للطبيعة، ولم تكن هي إلا سابقة عليه. كان المستأنس بها، متوحّداً معها في ذات واحدة، حين استشعر بأمومة حَنون منها، وبأنه امتداد لكينونتها، فأحس بالألفة مع ما تجمعه من حيوانات، وأشجار، وغيرها. قبل أن يدرك التمايز معها، ويجد لنفسه فكاكاً منها، وينفي عن نفسه التماثل معها، قادته إلى ذلك حواسه، وأحاسيسه. فهو الذي تقرّب منها، وبنى تصوّراته نحوها طواعيّة، وانشغل في البدء بالتطابق معها، غير مجبور على ما أحاطت به مخيلته، وهو الذي أنسنها، وجعلها امتداداً لأناه، نافياً أيَّ تناقض بينه وبينها، موحداً نفسه معها، لاجئاً إليها بكونها عالمه الوجودي، «الذي سبق وعيه بها»[2]، فخاض جهداً طويلاً في التفكير بهذا الوجود حتى يبني متصوراً له في وعيه.

وإذ لم تكن الحاجة أو الضرورة قد دفعته لتصوّر هذا التطابق، ولإحداث حالة من التوحّد بين ذاته والذات الأخرى- ذات الطبيعة والكون- إلا في جزء من نفسه، فقد كشفت الضرورة، من جانب آخر، عن التجربة الكونيّة الأولى التي تفاعلت في مخيّلته، منجزة الخبرة الإنسانية الأولى لماهيّة الكون والطبيعة والإنسان، فاستهل بذلك الوعي الجمعي، تصور التشبيه للأشياء مما يحيط بالجماعة، وبه، «إذ لم يكن لديه أكثر من التشبيه، والمقارنة المباشرة»[3] بين الأشياء، ولم يكن ثمة ما يميز «بين حالة وما يخالفها، والمستقبل العادي بالنسبة له.. يمتد على مجمل حياته».[4].

حين شعر الإنسان البدئي أنه في تداخل فَرِحٍ، وتطابق بهيج مع الطبيعة، رافضاً أي تمايز، أو ازدواج بينهما، تشكّلت لديه هنا أولى التجلّيات لتصورات وعيه لرؤية العالم المحيط به، بكونه — أي العالم -، جزءاً لا يتجزأ من وعي الذات،

---

(1) نفسه، ص43.

(2) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة، دار الثقافة والنشر والتوزيع، 1990، ص22.

(3) غيورغي غاتشف، الوعي والفن، تر: نوفل نيوف، مر: سعد مصلوح، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، 1990، ص13.

(4) شوقي عبد الحكيم، مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية، القاهرة، جزء 1، الهيئة العامة للكتاب، 1994، ط153.

ووعي الأنا بالآخر. على أن هذه الذات – عن طريق الوعي – استطاعت أن تُخْضِع العالم بالوعي تحت سيطرتها وروحيتها، «التي لم تستطع في البدايات أن تكون محدودة ومحددة، بل كانت كأنها تلعب، وتتمتع ببراءتها (بصرف النظر عن حقيقة الأشياء) بسلطة على الأشياء، غير مثقلة نفسها بردود الفعل حول مدى التوافق بين تصوّراتها والأشياء الحقيقية»[١]. وإذ يهدي ذلك إلى أنه جمع بين «الطبيعة والمجتمع في كلٍّ واحدٍ، ووحد بين الأشياء والأحياء في وحدة كونية واحدة»[٢]، فإن هذا التوحد لم يعرف حدود سيطرته عليها، «ولكن رؤيته لعالمه حَفَزَته لأن يقلد مع مرور الزمن تغريد الطيور، وبدأ يلحن ويغني لنفسه»[٣]، في انفعال متفاعل، كشف عن انسجامه معها.

هنا، كان الزمن الماضي ملغى من الذاكرة، وكان الحاضر يتشكل من معنى الوجود، ومن السعي للسيطرة على الأشياء والموجودات، كان يتشكل زمن لإخضاع العالم لروح البدئي ووعيه، وللأنا في تعاملها مع الآخر. وبرز هذا الإخضاع جَلِيّاً في وعي الساحر، والكاهن في بدء الأمر، وانتقل هذا الأثر إلى وعي المتلقي لتعويذاتهما، لهذا تمسك البدئي بلحظة الحاضر بلا حَيدة عنها ولا عَزب، إنه زمن الإحساس بالأشياء وتملكها، أما المستقبل فكان فكرة تتراءى له بين آنٍ وآنٍ آخر.

وإذا كانت الطبيعة قد استقامت في مخيلة البدئي الأول جزءاً من كينونته؛ فإن المكان قد انبرى مساحة للأنا التي تتحرك فيه تصوراته للأشياء بكونه – أي المكان – موقعاً للحدث، وواقعاً في الآن نفسه تحت سيطرة هذه الأنا، يمارس عملية إخضاعه لها.

حصل ذلك كله، قبل أن ينجز الوعي البدئي أولى خطوات انقسام الذات، وقبيل أن تُحدِث هذه الذات فعل المغايرة على نفسها، متحررة من فكرة التماهي، ومتحللة إلى ذات إنسانية منفردة؛ تحمل خصوصياتها وملامحها الفارقة، بكونها طرفاً تقودها الأنا الواعية، في مقابل ذات الطبيعة المستقلة؛ التي تشكل طرفاً آخر، أي بين أنا الإنسان الواعية، والآخر الطبيعة.

---

(1) غيورغي غاتشف، السابق، ص25.

(2) عبد المنعم تليمة، السابق، ص32.

(3) م. أوفسيا نيكوف، د. سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب باسم السقا، بيروت، دار الفارابي، ط3، 1979، ص32.

هذا الانقسام المفاجئ إزاء صمت الطبيعة، ولا حراكها، كان فعلاً لازماً لوعي مغاير ومجاوز، ظل يتحين فرصة اكتشاف الدليل، الذَي تمثَّل يقيناً، وحضوراً في صمت الطبيعة، وإزاء أثره المباشر عليها، لا أثرها عليه، فكانت هذه دلالة من دلائل يقينه وتمايزه، وعلامة فارقة على تمايز الذات الإنسانية عن الآخر «الطبيعة»، واختلافهما وافتراقهما.

لم يمنع جُلّ ذلك، هذا الإنسان أن يرى في هذا الآخر جزءاً من أملاكه؛ لطالما وفرت له احتياجاته، قبل أن تباغته بتقلباتها، وتوتراتها، تلك التي وضعته أمام سؤال الفجيعة والخوف الملحان، ليغدي خياله الرهيف بقاصف من المفاجأة، وبعديد من التصوّرات التي سعت لرصد إجابات عن تساؤلات؛ لطالما تراكمت في مخيلته عن حوادث باغتته، وعن متصوّر جديد أيقن له الأنا إزاء العالم؛ يختلف عما رآه أول مرة، أو ألفه وعيه، أو تكدس لديه خبرةً جماعيةً.

تبدّت للإنسان البدئي، من هنا، ومن خلال تصوره المغاير هذا، أن الطبيعة تشكل آخر عن أناه، ساعياً إلى توليد سياق جديد لعلاقته بها، بدءاً من المهادنة والتودد إليها تارة أولى، والصراع معها تارة أخيرة، ليتولد أولَ شكلٍ من أشكال الصراع بين ثنائية الأنا الواعية، بكونها جزءاً من الذات الإنسانية والآخر الطبيعة. أي بين الأنا والآخر، أفرزتها ذات ثالثة مغايرة هي ذات الوعي المجاوز الذي صوّر هذه العلاقة الجديدة.

هذا الفكاك من الآخر أكده اكتشاف النار، فقد كان الاشتعال الأول للروح الواثبة والطموحة إلى متغير جذري، والومضة الأولى التي أضاءت له ظلام الحياة الدامس، وعتمة الوعي المحدود بحدود الواقع، فأحس بها سلاحاً يحميه من غدر الوحوش الضارية، وأداة لطهي طعامه، تعينه على ابتكار أدواته، وتأدية التزاماته، وتهيّج لديه روح الإرادة والمبادرة معاً، فعدت فصلاً جديداً من فصول حياته، ومنعطفاً تاريخيّاً لها، وسلاحاً يلوح به في وجه الطبيعة.

مثّلت هذه التصورات نوعاً من النشاط الخلاق في ذهن البدئي، وصوّرت رغبته في السيطرة على الآخر، والتسلط عليه، بإسقاط تصوّره عليه، بدءاً بتصوراته عن الطبيعة ذاتها، تلك التي نشأت طفولته معها، وكانت ملازمة له في السياق التاريخي لسيرورته، مروراً بانفصاله عنها، وانتهاءً بتكوين تصورات أكثر حداثة عنها، غذتها خيالاته حول الأرواح، والسحر، والأسطورة، والحكايات،

والخرافات، وغيرها من الممارسات المتخيّلة. على أن «هذه الصلة السحرية بين الـ «أنا» و«العالم»، وهذا الامتزاج، وفرْض الذات على العالم مباشرة، هو التعبير عن حلم الإنسان. وعن هدفه العظيم الذي يتحقق الآن، أو قد تحقق (ليس تدريجياً) للشخصية بإحالتها إلى المستقبل»[1].

لا شك أن هذه التصورات التي أنشأها البدئي في مخيّلته تعدُ إشارة من مجموع إشارات، ودلالة من دلائل عديدة، تفيد بأن العقل البدئي لم يكن مشلولا تجاه فهم الواقع، أو عاجزاً عن تمثّل أي تصور نحوه، قياساً بمعطياتها التاريخية، كما يذهب إلى هذا الرأي بعض الباحثين إذ عادة لا يستقيم فهم الأشياء بديّا تجربةً إنسانيةً، وفي أي زمن كان إلا باستقراء هذه التجربة. ودليل آخر يؤكد «أن القوة العقلية عند الإنسان واحدة في جوهرها، وإن اختلفت درجاتها، وينبني على هذا، أن يتخذ التطور الروحي للإنسان، أنماطاً شديدة التشابه في مختلف أنحاء الأرض»[2].

فالإنسان البدئي – في إشارة أخرى – كشف عن تصورٍ رَسَمه وعيه لماهية العالم، ولنوع العلاقة القائمة بين الفرد أو الجماعة، وعلاقة الفرد بالفرد، والفرد بالجماعة، أسس إذن لعلاقات بين الأنا والآخر، انطوت على فهم لماهيتها، ولحاجاته وضروراته. كما بنى بنيات تكوينية متخيلة ومتصورة لشكل الواقع، في سياقٍ حدد منظومة علاقات اندماجية بين ذاته وذات الطبيعة، وبين ذات الإنسان وذات إنسان آخر. فاستشرف بهذا التصور أولى منجزات التجربة، وأعلن في المقابل عن ولادة الخبرة الإنسانية – أيّاً كانت نتائجها – تلك التي قادته إلى تصورات لاحقة، أكدت على ديناميكية عقله، ونشاطه الذهني.

وعلى نحو من ذلك، ووفقاً للمعطيات التاريخية التي وصلتنا عن هذه الحياة، تتأسس وحدة المنطقي والتاريخي لاستجلاء ملامح النظرية الإنسانية، وتقصي رؤية الوعي للعالم، والآخر، «وبمقتضى هذا المبدأ يتطابق الحقيقي للظاهرة مع نظريتها»[3]، فلا أحد يستطيع أن يضعنا أمام أدلة قاطعة تؤكد طبيعة حياة هذه

---

(1) غيورغي غاتشف، السابق، ص25.

(2) الكزاندر هجرتي كراب، علم الفولكلور، تر: رشدي صالح، القاهرة، وزارة الثقافة، مؤسسة التأليف العربي، دار الكاتب العربي، 1967، ط بدون، ص20.

(3) غيورغي غاتشف، السابق، ص11.

الشعوب القديمة، فهذا «يعد أمراً مستحيلاً بصورة عامة»[١]. ومما لا يدع مجالاً للشك أن «جانباً كبيراً من أي حضارة قبل تاريخية، سيظل بالقطع بعيداً – إلى الأبد – عن متناول عالم الآثار»[٢]. وإذا لم نستطع أن نختزل ظواهر شديدة التعقيد إلى ظواهر أخرى أقل تعقيداً، كما يذهب إلى ذلك ليفي شتراوس «فإنه يمكننا أن نقترب من الظواهر الشديدة التعقيد بأن ننظر إلى علاقاتها المتضمنة، أي نحاول فهم نوع النسق الأصيل الذي تصنعه هذه العلاقات»[٣].

تنبري في هذا السياق؛ علاقة البدئي بواقعه، والبحث في الأنساق التي تصوّرها عقله إزاء علاقته بالآخر، على غير ما قلل البعض من شأن قدرته الذهنية، وهو الأمر الذي وجه ليفي شتراوس إلى انتقاد ما ذهب إليه مالينوفسكي، الذي لم يعدم وجود تفكير لدى البدئي، بل في رأيه هذا التفكير «محددٌ تماماً بالحاجات الضرورية للحياة»[٤]، في حين انتقد شتراوس نموذج ليفي برول Levey-Bruhl الذي لا يرى، أصلاً، أن هناك نوعاً من التفكير لديه[٥].

وعلى خلاف مما ذهب إليه مالينوفسكي وبرول، رأى شتراوس أن تفكير هذه الشعوب كان بالفعل «أو يمكن أن يكون في أمثلة عديدة تفكيراً منزها عن الهوى disinterested»[٦]، وهذا ما يشكّلها علامة فارقة في علاقته مع مالينوفسكي، وما يبرز فرقاً آخر في علاقته مع برول؛ ورأيه بأن هذا التفكير «هو تفكير عقلاني أو ذهني intellectval»[٧].

---

(1) روبرتسن سميث، ديانة الساميين، تر: عبد الوهاب علوب، مر: محمد خليفة حسن، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، الطبعة بدون، ص6.

(2) دالف، ل. بيلز، هاري هويجز، مقدمة في الانثروبولوجيا العامة، تر: محمد محمود الجوهري، السيد محمد الحسيني، الجزء الأول، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1990، ص23.

(3) كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر: شاكر عبد الحميد، بغداد سلسلة المائة كتاب، بدون، ط1، 1986، ص30.

(4) شتراوس، نفسه، ص35.

(5) نفسه، ص35.

(6) شتراوس، السابق، ص36.

(7) نفسه، ص36.

وأيّاً كانت هذه التصورات والأفكار المتداولة من حيث الجديّة أو السذاجة؛ فإن من المؤكد أنه لربما جاء من يؤكدها أو يراجعها، لكن ذلك لا ينفي انشغال العقل البدئي بالتفكير، ومحاولاته لفهم ظواهر الواقع وتفسيرها؛ فهذه العمليات بحد ذاتها تنطوي على دلالة الوعي الاجتماعي المغاير، والمجاوز الطبيعي، وفق قانون التطور والديالكتيك الذي سيطرأ في مراحل التطور التاريخي.

تأتي، ها هنا، عملية البحث المقارن، التي يمكن أن تحدد تطور الوعي البدئي، في ضوء النظرية التي تؤكد أن الإنسان «قد اجتاز في أثناء تكوينه الفكري، منذ ما وُجد على سطح الأرض، مراحل التطور التدريجي، الذي كان بطيئاً، ثم أن أفكاراً، أشد حداثة، وأكثر تعقيداً، أخذت تحل محل أفكار سابقة أكثر قدماً وأشد سذاجة»[1]. ويعني ذلك أن بعض العمليات الذهنية – قياساً بواقع وقتذاك – ربما كانت تبدو من الحداثة ما يصور طبيعة الوعي الاجتماعي تصويراً أكثر دقة، وأكثر مجاوزة، «ذلك أن المجتمع الإنساني في أشكاله الحضارية المتقدمة، يعرض عناصر القديم، وعناصر الجديد جنباً إلى جنب»[2]

يمكن أن نلتمس بعضاً من أفعال المغايرة والمجاوزة للذات الفردية والجماعية، عبر تلك التحولات التي عصفت بالبدئي، وبوعيه، حينما خُيّل إليه وهماً أن قوى الطبيعة تتدخل في مسار حياته، وهي التي تتحكم في مصيره، وقادرة على أن تحجب عنه مقدراتها، ويبدو ذلك على الأخص في الفترة التي شهدت انفصاله عنها، أو حين تصور الأرواح والأشباح باعثة لخوفه ولأمنه، ومؤثرة على حياته ومماته، ولاضطراباته واستقراره، أو حين تعامل مع الأسطورة، والسحر، والخرافة، واعتقد بقوى خفية غير مشخّصة تحدد مسار حياته، وترسم دروبها له بنفسها.

لقد قصد من هذه التصورات التي أطلق لها العنان لمخيلته إلى ترجمة احتياجاته الدائمة والمستقرة، وكشف عن رغبته الآنية لتحريك الوعي الاجتماعي المغاير، وإحداث ديناميكية في أنساقه، في ظل السيرورة التاريخية له، وسعى بها إلى «فرض سلطته المباشرة، حالاً على الطبيعة والعالم، استمرت تغذي نفسها بثمار الخيال الحر السيّال، أي بالحكايات، والخرافات، والمعجزات ...»[3].

---

(1) ألكزاندر كراب، السابق، ص20.

(2) نفسه، ص21.

(3) غيورغي غراتشف، السابق، ص25.

هذا السعي الواعي للأنساق التصوّريّة المتخيّلة تجسّدت بداياتها في نسق العلاقة القائمة بين الـ «أنا» و«العالم»، ورغبتها في فرض سيطرتها المباشرة على العالم، وإخضاعه لسيطرتها، وهو الذي مثل حلم الإنسان، وطموحه نحو المستقبل.

لقد كرس الوعي الجمعي للعشيرة البدئية انفصالين تاريخيين لعلاقة الأنا بالطبيعة بداية، ولد الانفصال الأول وجرى عندما تمايز معها واستقل بفرديته عنها، حين استشعرت الأنا بالخطر جراء الكوارث الطبيعية؛ فراح الإنسان البدئي يستغرق بخياله، متصوراً أن هذه الكوارث التي تُدّهمه؛ إنما هي من تدبير الطبيعة ذاتها، قصدت إخضاعه، وهو أمر حمل وجهين: مثل الوجه الأول منحه إياها القدرة والسلطة عليه، متنازلاً عن سيطرته لها؛ فخضع لها في إطار عملية كان هو مدبرها الأوحد، أكد فيها سيطرة الآخر (الطبيعة) على أناه، ولم يقف عن ذلك، فقد أفاض بخيال تخيّل قدرتها أن تطوله أينما وجد، وهو تصور سلبي، كشفت عنه الأنا، أي الوعي. أما الوجه الآخر فقد برز ماثلاً في تصور إيجابي أحيا لديه فكرة الانفصال عنها، كاشفاً عن علامات فارقة بين كينونته وكينونتها، لطالما توصل، بعد استقصاءات ذهنية أن ذاته ليست هي ذاتها، نافياً بذلك فكرته القديمة بشأن المطابقة معها. هذا الإحساس في الوجهتين عزز لديه حالة الانفصال عنها، بكونها آخر.

لقد وضعته فكرة اللاتطابق في حالة من المواجهة المستمرة والمباشرة معها، فما عليه إذن، إلا أن يهادنها حينا، خوفا من أن تضره أو تحجب عنه حاجاته وضروراته، مستسلماً لها، وحيناً آخر سعى إلى الدخول معها في صراع، استوحى ملامحه وأهدافه من تلك التساؤلات الطموحة الخاصة باستعادة سيطرته عليها، ورغبته المستغرقة بإخضاع هذا الآخر، ومن هنا مثلت ثنائية الصراع بين الأنا المغايرة والآخر «الطبيعة» جوهر قضايا السلطة والسيطرة والإخضاع، بين الأنا والآخر، الطبيعة أو السلطة أيما كانت.

أوعز الوعي الاجتماعي المتفاعل بين ذوات العشيرة إلى حالة من القطيعة التامة والنهائية بين الأنا والآخر «الطبيعة»، أفلتت به العشيرة الجماعية، والوعي الجمعي من قبضة هذا الآخر، فقد مكّن الوعي الاجتماعي الفرد، أو الأنا الفردية من إحداث رؤية مغايرة تجاه الواقع، والعالم المحيط به، إلى إعلان الانفصال النهائي عنها، متمسكاً بذاته، بعدما قادته إجاباته عن تساؤلات محيرة عن ماهيتها

إلى يقين صمتها المطبق، وضعفها حياله، ليسلمه خياله إلى تصور آخر؛ زعم به أن قوى خفيّة غير مشخّصة هي التي تحدث أثراً على حياته، وتتدخل فيها، ويؤول إليها مصيره، لتشهد الأنا تداخلاً، وتفاعلاً، وصراعاً آخر مع ذوات أخرى هي الأرواح، والأشباح، والطواطم، والمانا وغيرها من القوى المشخّصة، كل ذلك انطوى على انفصال ثانٍ معها. هذا الإدراك لهذه القوى، والذوات، لم ينبع من حاجة البدئي للارتباط الكامل بها، «وإنما ينبع كذلك من إحساسه بعدم كمال ذاته، وعدم كمال عالمه»[1]، فالبحث الإنساني عن الحقيقة المطلقة ألزم هذا الإنسان أن يخوض مراحل من التاريخ، لكي يواصل اكتمالها، ويسمع جلجلتها.

لقد ترافق هذا المتصور أو المتخيل الطارئ في بنية تفكير الإنسان القديم، مع تحوّل خطير عصف بمجتمعه، وأذِن بمرحلة اكتنفها بعض التعقيد، تمثل في معرفة هذا الإنسان للعمل، جاءت بداياتها بجمع الطعام، وإنتاجه، وفي صيد الأسماك، والانتفاع بالحيوانات التي كانت تفيده في حياته، وفي مأكله، ومشربه.

تحوّل الإنسان بالعمل وحده من كونه كائناً طبيعيّاً إلى كائن مستقل تماماً عنها، منحه هذا المنعطف مساحة واسعة، ومدىً جديداً بالشعور بإنسانيته، تلك التي بدت متجسدة في كل تصرفاته، فبلور مشاعره المتخفية سلفاً. هذا الأمر مكّنه ومكن الجماعة العشائرية من أن تفي بحاجاتها وتحددها، وجعل الفرد يفي بضروراته «ويفرضها على الطبيعة التي صارت – بالعمل الهادف – خادماً للإنسان..»[2]، فاكتسب من العمل دربة على تطويع الطبيعة، وعلى اكتساب مهارات عقلية وتأدية وظائف أكثر تعقيداً من ذي قبل.

كان من الطبيعي باشتغال الإنسان البدئي بالعمل أن تفرز هذه الحياة سياقاً جديداً من العلاقات الإنتاجية والاجتماعية المميزة، أسهمت في أن تعيش الذات الفردية في حالة من الوحدة العضوية مع الذات الجمعية، وفي كيمياء التفاعل الجماعي، وتحديداً في ظل الجماعة الطوطمية،[*] فالجماعة في العشيرة

---

[1] جيمس فريزر، الفولكلور في العهد القديم، ترجمة نبيلة إبراهيم، الجزء الأول، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط11، 1998م، ص28.

[2] تليمة عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، السابق، ص2.

[*] الطوطميّة: ربما كان روبرتسن سميث محقّاً حينما قال: «إن أصل الطوطميّة يعد مشكلة لا تقل صعوبة عن مشكلة أصل الآلهة». فقد اختلف الباحثون في تحديد أصل الكلمة ومعناها. رأى

الطوطمية «لا تعرف الفصل بين الفرد والمجموع، بل لا تعرف الفصل بين الأحياء والأموات»[1]. لقد عرف المجتمع البدئي شكلاً راقياً من التماسك الاجتماعي

فرويد في كتابه «الطوطم والحرام»، لفظ الطوطم TOTEM أدخلها إلى اللغة الإنجليزي ج. يونغ عام 1791م. مقتبساً لها عن قبائل الهنود الحمر في أمريكا الشمالية، وهي كذلك عند جوّاد علي صاحب كتاب «المفصل في تاريخ العرب قبل» مأخوذة عنهم، ولكنها في الأصل مأخوذة عن قبيلة أوجيبوا، (Ojibwa)، وقد أعاد لفظ الطوطميّة (Totemism) إلى كلمة تداولتها هذه القبيلة وهي (ototemom)، اشتق منها لانج (J. lang) كلمة توتم (Totem)، ويتفق معه محمد عبد المعيد خان في ذلك. كما رأى أنها كلمة أبجوية، أدخلها لانج عندما قام بوظيفة المترجم بين البيض والهنود الحمر. وضع هذه النظرية ماك لينان المتوفى عام 1988م، وهو اسكتلندي، ويعود إليه في اكتشافها، وأسهمت مؤلفات جيمس فريز، (الطوطمية والزواج الخارجي) (1910) في إدراك أهميتها وانتشارها بين الباحثين، وقبله كتب عنها آندرو لانغ (سر الطوطم) THE SEERET OF THE TOTEM) 1905. أثمرت اجتهادات الباحثين إلى بروز نظريتين حول الطوطم، أدت إلى نشوء مدرستين، مثّل المدرسة الأولى بربرت استيد الذي قال: «إن الطوطميّة بدأت من سوء تفسير الألقاب». أما المدرسة الثانية فقد أقامها فريرز الذي ربطها بالسحر في كتابه «الغصن الذهبي». وفي دراسة لـ «روبرتسن سميث» في كتابه «ديانة الساميين» ربط بينها وبين عائلات الجن في الجزيرة العربية وقال: «إن الجان يظهرون عادة في هيئة حيوان». أما مالينوفسكي فقد كشف عنه أسلوبين مثلتهما الطوطمية وهما بكونهما أسلوباً للتصنيف الاجتماعي، والأخير ونظام ديني. ورأى فيها «مزيجاً من القلق النفعي حول الأشياء الأكثر ضرورية..». وفي إجابته عن سؤاله ما الطوطم؟ أجاب فرويد «إنه بصفة عامة حيوان، من الحيوانات التي يؤكل لحمها، وغير مؤذٍ، أو بالعكس خطر ومهاب الجانب» وهو «سلف العشيرة وروحها الحامي». وقد أشار فرويد إلى دراسة (فونت) للطوطمية في علم نفس الشعوب في مجلده (الأسطورة والدين)، وكشف عن نيته بدراستها وفقاً لمنهج التحليل النفسي =.

= راجع، روبرتسن سميث، ديانة الساميين، السابق، ص ص 122، 124، جوّاد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، بيروت، دار الملايين، ط1، 1968، ص ص 518، 519، 520. سجموند فرويد، الطوطم والحرام، تر: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط2، 1997. ص 11.

جيمس فريزر، الغصن الذهبي، الغصن الذهبي، ترجمة وإشراف أحمد أبو زيد، الجزء الأول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971م، ص 307، برنسلاو مالينوفسكي، السحر والعلم والدين عند الشعوب البدائية، تر: فيليب عطية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص19. محمد عبد المعين خان، الأساطير والخرافات عند العرب، بيروت، دار الحداثة، ط3، 1981، ص ص 64، 65.

[1] تليمة، السابق، ص32.

«كانت تتم بواسطة سيكولوجية الفرد..»[1]، فأنا الفرد، واللاوعيه ينطبقان مع الوعي واللاوعي الجمعي، فالفرد في العشيرة لا يرى بدأ من التآلف، ونكران الذات في تعامله وعلاقته بالآخرين، ولم يكن لديه « .. باعث على عدم إطاعة تلك العادات»[2]، فقد ترسخت بين ذوات العشيرة الجماعية، وأصبحت بمثابة القانون الاجتماعي لها.

كوّنت، بلا شك هذه المؤسسة الاجتماعية القائمة على التماسك، ثقافة مؤسسيّة، كرست تميزاً «بعلاقات اجتماعية منظمة تعمل على بقاء الجماعة، وتنظيم السلوك الصادر عن أعضائها»[3]. وأياً كانت أسباب هذا التماسك، سواء بدافع الخوف أو بحفز الولاء للزعيم؛ فإن العلاقة التي جمعت الأنا الفردية بالآخر الفرد، أو الجماعة، كانت تقوم على ذوبان الذات الفردية في الذات الجماعية، أي ذوبان الأنا بالآخر، والآخر بالأنا، وهي هنا مع آخر إنساني، هو امتداد للأنا الفردية لا منفصل عنها، ليتحول الكل من أنا، إلى «نحن»، ويظهر آخر جديد، هنا عند الجماعة هي الأرواح، أو الأشباح، أو يكون الطوطم، آخر ولكنه جزء من الذات وامتداداً لها، حينما يجلب الخير، وآخر منفصل عنها حينما يكون شريراً أو مؤذياً، كل ذلك تجسّده الأنا في تحوّلاتها مع الواقع، الفردية، والجماعية، الأرواح، والأشباح، والمانا، والطوطم؛ لأن الذات الجماعية تُصوّر هنا، على أنها ذات الفرد، في المقابل تذوب ذات الفرد في الجماعة، ويتأسس - بلا شك بعد ذلك - نموذج لعلاقات منتظمة بين «الأنا» و«الهو» من ناحية، و«الأنا» و«الهم» من ناحية أخرى، ولن يتحدد مصير أو تشكيل هذه العلاقات؛ إلا على «سلوك الأفراد الذي يتم طبقاً لتوقعات الأفراد الآخرين في المجتمع».[4]

ولعب السلوك القرابي، والعلاقة القرابيّة دوراً مهمّاً في تحديد ملامح هذه العلاقة، وأسهمت في إثراء مؤسساتها الاجتماعية ومنظوماتها، وكانت النتيجة أن

---

(1) برتراند راسل، السلطة والفرد، تعريب، شاهر الحمود، بيروت، دار الطليعة، ط1، 1961، ص39.

(2) نفسه، ص39

(3) ر.الف ل.بيلز، هاري هويجر، مقدمة في الأنثروبولوجيا العامة، ترجمة محمد محمود الجوهري السيد محمد الحسيني، يوسف ميخائيل أسعد، الجزء الثاني، القاهرة، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، 1977، ص9 جزء 2، ص549.

(4) نفسه، ص549.

انتفى الآخر، وذاب في الذات، تلك التي انصهرت في الجماعة. اتسم هذا الوئام بخلق أنا جماعية واحدة، تعبّر عن الحالة القرابيّة في جوٍ من الألفة والتعاضد. لم يكن هناك ما يعكر صفو علاقة الفرد بالآخرين، أو علاقتهم به. ولم يُدْهِم الأنا الفردية أي شعور بالقمع أو القهر، أو الكبت، ما يمكن أن يحفزها على التعارض مع الأنوات الأخرى، أو الانعزال عنها. فالسلطة في هويتها هنا، سلطة جماعية، وقائد هذه الجماعة يكرس الوئام، ويتحرر من عقدة السلطة في المجتمع على غير ما نعرفه الآن، والعشيرة مؤسسة، الجميع يحترمها طواعية. وفي أعقد الحالات توتراً، فيما إذا شجر خلاف بين أفراد في العشيرة، أو مع غيرها، أو أي خصام طارئ، ويمكن أن يحدث ذلك في الأعياد العامة مثلاً، بكونها تؤدي وظيفة اجتماعية سامية، يحرص القوم على إزالة أية بؤرة من بؤر التوتر سريعاً، «وإلا لن ينتهي تجمع قبلي كبير بسلام»[1]. فالسائد هو ذلك الانسجام المتناغم، بين كل فرد مع الآخر فيها، وتفاعله معه سعياً وراء تحقيق ذات الجماعة، وهدفها في الحياة، فالفضيلة الأسمى التي كان يتحلى بها البدئي كانت تقوم على «حب الآخرين»[2].

ولا يعدُّ، على هذا النحو، القتل مثلاً جريمة ضد المجتمع، وعلى القانون أن يجتز منه، ويأخذ القصاص من الجاني، وينتهي الأمر عند ذلك، مثلا، بل كان يمثل ذلك في رؤية البدئي لعالمه ومجتمعه، ضرراً فادحاً يقع بشكل مباشر على الأسرة والجماعة القرابية، وعلى ذلك يتهيب أفراد الجماعة إزاء هذا القُرف، ولا يتجرأ أحد منهم على القيام به. فالجريمة هنا، لا تمثل اعتداء فرد على آخر، وإنما اعتداء على النسق الاجتماعي برمته، يقصد به ضرب كيان الجماعة وتنظيمه، وتفكيكه.

لم يكن هذا التهيب من الاعتداء على الآخر الجماعي مقصوراً على ذوات الجماعة، كان يشكل في الوقت نفسه موقفاً حيال الأعداء الآخرين من عشيرة أخرى، ما يعني أن رؤيته للعالم كانت موحدة؛ فما يسقط على الجماعة العشائرية الواحدة من قيم، يمارس بين العشائر المتفرقة، فقتْلُ البدئي للعدو؛ كانت تحكمه بعض الأحكام، ينبغي عليه أن يراعيها، لأنها تدخل في نطاق العادات والأعراف المحرمة، وتُصنّف في أربع فئات هي: «1- التصالح مع العدو القتيل. 2- تقييدات.

---

[1] برنسلاو مالينوفسكي، السحر والعلم والدين عند الشعوب البدائية، ترجمة فيليب عطية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة بدون، 1995، ص69.

[2] نفسه، ص69.

3- أفعال تكفير. وتظهر بعد إنجاز عملية القتل. 4 - بعض الشعائر الطقسية»[1]. هذا التماسك القوي بين الأنوات العشيريّة، بلور ثقافة مؤسسية بدئية بلا محالة، لم تكشف عن تفاعل الأنوات المتناغم، وإيقاعات تعايشها المتناغم، وإنما صورت أنماط التنظيم المؤسسي الاجتماعي عندها، ما ينطوي على فكرة ارتباط الاجتماعي بالثقافي عند هذه الجماعات، أسهمت في تأصيله العلاقات الإنتاجية التي تولدت مع العمل.

2- التجلّيات الفنية البدئية

تجلت الملامح الفنية لعلاقة البدئي بالآخر، وكان السبيل إلى ذلك هو الفن، الذي شكلت الكلمة، والحروف أولى أبجدياته، فمع نطق الإنسان بالكلمة الأولى، اكتملت إنسانية البدئي، وتحددت بوضوح أعمق علاقته بغيره من البشر؛ ففيها أحس باكتمال كيانه بلا تردد؛ بيقين آدميته، أما نحن فلسنا هنا، بصدد تعيين كيف كانت هذه الكلمة، أو كيف كان شكلها، لأن ذلك كما ذهب ديورانت لن يخرج عن كونه «حدس وتخمين»[2]؛ فقد يكون تصورنا لها ولبداية الكلام، أشبه بصيحة، أو صرخة، أو نداء، أو زقزقة أو نحنحة، أحرفٌ كانت أو اثنان أو حروف، فهذا الأمر تلتبس فيه كثير من الاعتبارات الدينية والأنثروبولوجية والأثنية.

وإن كانت الكلمة أقرب لأن تكون مكونة من حرفين، منطوقة، لها جرس موسيقي تتناغم بداخله حروفها، لتكرس معنى مستحبّاً، اجتمع عليه اثنان، أو مثّلت إشارة، أو رمزاً فنيّاً تعارف عليه الناس، وعرف عنه بكونه دالاً لمدلول؛ فإن الخصوصيّة الفنيّة لا تعدم أحدهما، وإذا سلمنا بما ذهب إليه ديورانت من احتمال أن تكون الصيحات أولى الألفاظ، وأعقبتها ألفاظ الإشارة، لتصاحبها إشارة الجسم لتدل على اتجاه ما[3]، فإن ديورانت نفسه يقر بأن «الإشارات كانت لها الأهمية الأولى، وللكلام المنزلة الثانية. في تبادل الفكر في العصور الأولى»[4]،

---

(1) سيجموند فرويد، الطوطم والحرام، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الثانية، 1997، ص53.

(2) ول وايريل ديورانت، قصة الحضارة: تقديم محيي الدين صابر، ترجمة: زكي نجيب محمود، المجلد الأول، الجزء الأول، بيروت / تونس، بدون، ص123.

(3) انظر: نفسه، ص124.

(4) نفسه، ص124.

فالإشارة تعبير فني انطبعت في مخيّلة البدئي تحيل إلى محتوى رسالة، توسل بها صاحبها توصيل فكرته إلى بدئي آخر، فالإشارة تحيل من ناحية أخرى إلى علامة تختزل موضوعات عديدة تقلق البدئي، أو يريد التعبير عنها من خلالها.

تفاقم الشعور إذن، بأهمية استعمال الإشارة، ورسم العلامة بكونها «إشارة حسية إلى واقعة أو موضوع مادي»[١]، وباستعمال الرمز، شكلاً من أشكال الثقافة «يومئ إلى معنى عام يعرف بالحدس»[٢]، حينما لم يجد البدئي بُداً من أن يرسم ما يقصده، ويعجز عن توضيح رسالته للمتلقي، أو حين لا يفهمه الآخر. الكلمة مهما كانت، مسموعة أو مكتوبة، كانت هي الوساطة الفنية لعلاقة البدئي بالآخر. وأصبحت في مراحل تطور الإنسانية سياقاً دالاً على منظومة العلاقات لعلاقة الأنا بالآخر، ولم ينحصر دور الكلمة في كونها بمثابة «أداة صياغة لذلك العالم فحسب، بل كانت تمكنه من السيطرة عليه، والتحكم فيه، وامتلاكه، والتأثير فيه»[٣].

وحّدت الكلمة الذوات، في وقت كانت سلاحها، وجسراً يربط بين فكرتين موضوعتين بين الأنا، والأنا الأخرى. كانت نسقاً من أنساق التوحد. وإذ شكلت مدخلاً لفهم عالمه؛ فقد كانت «أداة للتحكم في جزئيات هذا العالم وظواهره، كما كانت أداة لمعرفة هذه الجزئيات والظواهر»[٤]، وفي تعميم هذه المعرفة بين الذوات جميعاً.

يمضي زمن، إذن وتأخذ الكلمة حضوراً متعاظماً، مع ظهور السحر، إذ يؤول إليها الباع الطويل في ترويج السحر، ويحدث لها وقع دوي في نفس البدئي، الساعي بكد إلى السحر وطقوساته، لأنه كان «يؤمن بتأثير الكلمة على القوى الظاهرة والخفيفة في هذا العالم».[٥] مست البدئي الحاجة إلى مزيد من التعبير، ليفي باحتياجات تواصله مع الآخرين. كونت الكلمة سياقات الخطاب بين المرسل والمتلقي، المصوّر للحظة الراهنة، وما تحمله من مخاطر، وضرورات، وشكّلت نص هذا الواقع، ورؤية الأنا والآخر له. تحدد في ضوء هذه القراءة لنص الواقع موقفاً جماعيّاً؛ كانت الإشارة

---

(1) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، بدون، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1983، ص20.
(2) نفسه، ص20.
(3) عبد المنعم تليمة، السابق، ص43.
(4) نفسه، ص43.
(5) نفسه، ص42.

سبيلاً إليه في بدء الأمر في تشكيل هذا الخطاب غير المكتوب، أي الخطاب الإشاري، والرمزي، والعلاماتي، معتمداً على حركات الأيادي بكونه تفسيرا لمفردات بسيطة، أو لعلامات متفق عليها عند أفراد الجماعة، إلى جانب أن البدئي لم يعدم القدرة على النطق بكونها وظيفة من وظائفٍ حباها الله للإنسان.

لمّا عرف الرجل البدئي حياة أكثر استقراراً، احتشدت لديه مشاعر بأهمية توسيع الخطاب الاجتماعي والثقافي لدى العشيرة، فاهتدى إلى العلامة؛ نصّاً سيميوطيقيّاً ينطوي في كنهه على مجالات تعبيرية، أرست منظومة علائقية لغوية متفاعلة بين المرسل والمرسل إليه. فالعلاقة بدت وكأنها تفعيلاً واقعيّاً وقويًا للنشاط الذهني البدئي، المتوثّب لمعرفة الكثير عن عالمه، والتعبير عنه. وفي التفسير الألسني للعلامة فهي لا ترتبط باسم شيء؛ «بل تصوراً لصورة سمعيّة، وهذه الأخيرة ليست الصوت المادي، الذي هو شيء فيزيائي صرف؛ بل هي الدفع النفسي، لهذا الصوت، أو التمثل الذي تهبنا إياه شهادة حواسنا، أي الصورة السمعية هي حسية»[1]. هذا التقابل الذي يضعه دو سوسير بين التصوّر والصورة السمعية، يعبر عنهما دوسوسير بكلمتي المدلول والدال[2]، فالعلاقة الألسنية في رأيه تحمل صفتين، صفة الاعتباطية لأن الرابط بين الدال والمدلول هو اعتباطي، والعلامة اعتباطية، ولأن العلامة عنده «مجموع إذاً ينجم عن ترابط الدال والمدلول»[3]. أما الصفة الثانية التي تتسم بها العلامة فهي الخطية، «ولكون الدال ذا طبيعة سمعية؛ فإنه يمتد في الزمن فحسب، متمتعاً بصفاته 1- إنه يمثل اتساعاً. 2- يمكن قياسه في بُعد واحد، إنه الخط»[4]. إننا أمام نشاط ذهني اكتسب مع الوقت بُعداً أكبر، وشهد تحولاته مع تمثل العلامة بُعداً، ثقافيّاً وفكرياً، واجتماعيّاً، باشر حضوره في الرسم، وتمثل الأشياء في صور مادية. فالعلامة أصبحت ترمز إلى شيء محدد، والرمز يحيل إلى مجموعة أفكار، ورؤى معنويّة

---

(1) فردينان دو سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، لبنان، دار نعمان للثقافة، 1984، ص88.

(2) يقترح دوسوسير الاحتفاظ بكلمة علامة للدلالة على الشكل. وتبديل كلمتي تصوّر وصورة سمعية بكلمتي المدلول والدال على التوالي، ويرى أن هاتين الكلمتين تتميزان في الإشارة إلى التقابل الذي يفصلهما الواحد عن الآخر. راجع دو سوسير، نفسه، ص89.

(3) نفسه، ص89.

(4) نفسه، ص92.

قائمة في العلامة الماديّة. كل ذلك يحدث وفق أنساق تفعّل العقل، وتعمله. فالعلامة التي تحيل إلى رمز، تحتمل قراءات متعددة. إن الطوطم، وعصا الشرنجا مثلاً، كانتا تمثلان رمزاً للمقدس عند أبناء العشيرة، وإن تنوعت أشكال الطوطم وأقنعته، وتنوّعت معه أقنعة العشيرة، لكنها تظل علامات بارزة في ثقافة البدئي، ولعالميه الروحي والمادي، الذي يرتاده كل لحظة. فالقناع كما يرى يونغ ليس حقيقيّاً، وليس لديه أي واقعية، لكنه «مجرد تشكل اتفاقي بين الفرد والمجتمع، ورد على التساؤل حول معرفة الشكل الذي يجب أن يظهر فيه الأول في قلب الثاني»[1]. إن القناع إذن، هو متعلق نفسي، وقناعات نفسية، وصلت إليها النفس الفردية متوافقة مع النفس الجماعية، وهو حالة من التطابق بين الوعي مع القناع الذي يصل إلى أرقى درجات التماهي، ولم يتق هذا التماهي بين الأنا الواعية مع قناعها أن «تكون الذات اللاوعية، أي الفردية. بمعنى أصح، حاضرة دائماً»[2].

كان الطوطم، بخاصة يرمز إلى السلف الذي اتسم بصفات مميزة، واتخاذهم له رمزاً؛ يفضي إلى عمل فني متجلٍ، قاموا ببنائه، مستوحى من متخيّل فني، وذهنية تنحو نحو الرسم، إذ أبدعوا في تكوينه وتصويره، كما أن اتخاذهم للطوطم رمزاً، مثّل رغبة تالية لإسقاط هذا الشعور في اللاوعي بكونه آخر، من المهم أن يتعاملوا معه في وقت انتفت صورة الآخر فيما بينهم.

لم تقف هذه الإحالات للرموز الأسطورية عند ذلك الحد؛ فقد تصوّر البدئي حيوان الطوطم رمزاً لقوة، أو استدعاءً لصفة مميزة به، تصور أنها تجلب لهم الخير، أو القوة، أو تحميهم من الأعداء. وهو ما انطوت عليه احتفالاتهم الطقوسية الراقصة، حيث كانوا يلبسون فيها أقنعة طواطمهم؛ رمزاً لاستدعائها، ما يفضي إلى تكريس لخبرة إنسانية، ومعرفة حاضرة في الوعي وفي «الأنا»، وصلت أقصى حالاتها في تقديس الطوطم.

يهدي ذلك إلى أن الأنا، كانت تجسد بالمفهوم السوسري[3] العلاقة بين الدال

---

(1) يونغ، السابق، ص63.

(2) نفسه، ص63.

(3) نسبة إلى العالم اللغوي فردينان دو سوسير، صاحب كتاب «محاضرات في الألسنية العامة»، الشهير. انظر: السابق.

والمدلول، أي أنها كانت تتعامل مع الرمز اللغوي، فالرمز كما يذهب إلى ذلك دو سوسير يستعمل صفة « .. ليست هي بشكل عام اعتباطية أبداً، وهذا الرمز ليس بفارغ أيضاً، إذ إن هناك بعضاً من ملامح الرابط الطبيعي بين الدال والمدلول»[١]. كل ذلك ينطوي على معرفة ترسخت عند البدئي؛ حين ربط بين الطوطم، أو الحيوان الطوطم بكونه علامة سيميوطيقية، والرمز المقدس الذي يحيل إلى نظرة قدسيّة له. فالرمز كما يذهب دو سوسير يستعمل «لتعيين العلامة الألسنية، أو على الأصح ما نسميه بالدال»[٢].

نحن إذن، إزاء رمز لغوي، ولّدته المخيّلة، ومنحته قدرة تصوّر الأشياء، وإن كانت هذه الأشياء من محض الخيال. فالرمز اللغوي «نزوع بشري إلى تنقية الخبرة من الخرافية والفردية والمباشرة، ونزوع بشري إلى التحرر من قيد الزمان والمكان.. فتلتم خبرة الجماعة، وتتفتح فيه مقدرة الجماعة على حفظ خبرتها في تجلّيات رامزة»[٣]، فاللغة في حالات عديدة من الصمت أو الكلام تحيل إلى الرمز، في حين أن الرمز تعبير عن اللغة، وجزء منها، واختزال لعديد من مفرداتها ومعانيها.

تحيل استعمالات البدئي للرمز في مجالات الحياة المختلفة، ومنها الرسم والنقش، والنحت إلى معانٍ عديدة مضمرة، تصوّر في واقع الأمر تطوراً ظاهراً، ليس بالضرورة أن يكون نسبيّاً. وتصوّر تطوراً في الوعي الجماعي، ورؤيته للعالم، وسياقات علاقته المتعددة؛ وفقاً لتلك المرحلة من مراحل التطور البشري، فإنها تعد منجزاً فكريّاً عظيماً. والأميل إلى الصواب؛ قياساً بتطور هذا الوعي وما قدمه من منجزات إن لغة البدئي هي أيضاً «تبدو أقل تطوراً، أو أكثر بدئيّة عن لغات القوم الذين يقال إنهم متحضرون»[٤]. فقلة تداول المفردات التي تعامل بها البدئي لا تقيم حجة على قصورها، أو تخلفها، إذ لا تعدم بعض الشعوب المتحضرة من تباينٍ فيما بينها في هذا المجال. وليس من الواقعيّة أن نطلب من أوائل البشر أن يولّدوا في تلك اللحظة عدداً وفيراً من المفردات، وإلا كيف نصوّر حال بعض المجتمعات اللغوية المعاصرة.

---

(1) فردينان دو سوسير، السابق، ص ص 90، 91.

(2) نفسه ، ص90.

(3) تليمة، السابق، ص21.

(4) رالف ل. بيلز، هاري هويجر، مقدمة في الإنثروبولوجيا العامة، جزء 2، ص628.

تصدي الوعي البدئي، عبر اللغة والرمز بواقعيّة، لمعطيات ما كان بمقدوره أن يتعامل مع غيرها، لطبيعة الحياة التي عاشها، وهي معطيات دالة على طبيعة واقعة، وعلى ظروف وجد نفسه فيها. تصدي هذا الوعي للأشياء وكان هذا التصدي بحسب حاجته، وأولوياته لها، ومن المبالغ فيه، وهو يحيا وفق سنن محددة في الحياة، أن نزعم أنه كان ينبغي عليه أن يولّد مفردات أكثر تعقيداً من تلك التي تداولها، أو رمز إليها، فبساطة الحياة رافقها بساطة في اللغة، وهو أمر لا ينفي رغم بساطتها — أي اللغة — أن تعرف علاقات معقدة في سياقاتها، وفي بنيتها، فاللغة «وهي أكثر منظومات التعبير انتشاراً وتعقيداً — هي أيضاً أكثرها تمييزاً»[1].

تفيد الإشارة هنا، إلى أن اللغة وما شهدته من تطورات وتجليات للحياة، عززت من مجالات تواصل الأفراد، وعلاقاتهم فيما بينهم، وأشاعت التجلّيات الأولى لعلاقة الأنا الفردية بالآخر، في ذوبانها تارة في الأنا الجمعيّ، وفي انفصالها عنها تارة أخرى، فهي «صبت — بكونها أداة اتصال — أفراد العقيدة الواحدة في قالب واحد متجانس[2]»، وحددت المتصورات التي يحيلها الوعي الاجتماعي، كما أسهمت في تبسيط طرائق الاتفاق عليها.

3- متصوّر الأنا البدئية لرؤية العالم

أرست الأنا أهم منظومة علاقتها التكوينية المهيمنة مع الآخر، وأبرزت أنصع ملامح صورتها عبر ما أسسته من ارتباط قوي بالمعتقد الديني، أيّاً كانت صوره، أو أشكاله، أو أنماطه. فقد شكلّت هذه العلاقة المبدأ التكويني الرئيس للبنية الاجتماعية والثقافية البدئية؛ أي في شكلها الحقيقي بناء «العلاقة بين الأنا وغيرها من الأنوات. ولما كان الأمر كذلك فمن الأهمية بمكان أن يتجه البحث نحو دراسة الإرهاصات الأولى الذي أسست لبنيتها، ولمجالات توتراتها، بكونها الأساس الذي تأصّل فيه الوعي البشري بارتباطه بغيره وتعامله معه.

ولما كان الملل دوماً، يتسرب إلى نفس البدئي، تبرماً من المعتقد السائد، ويتفاقم هذا الإحساس مع شعوره باللاجدواه، وبعجزه — أي المعتقد السائد — عن الإيفاء باحتياجاته الماديّة أو المعنويّة، منها وقوفه للحيلولة دون وقوع أي كوارث له،

---

(1) دو سوسير، السابق، ص90.

(2) ول. ديورانت، قصة الحضارة، السابق، المجلد الأول، ص126.

أو حمايته من المخاطر التي قد تَدْهَمه من حين لآخر، حين يبلغ ذلك كله الذات الجماعية، تتهيأ نفسيّاً وعقليّاً لاعتناق معتقد آخر؛ قد يسلمها له متخيّل فردي لذات من الذوات الجمعيّة الموجودة، أو لمتصوّر تجمع عليه العشيرة، تتبلور الحاجة إليه لاكتشاف أعمق للواقع، ولاستقصاء جديد لطبيعة العالم وكينونته، وسيرورته، وفهم أدق لها، فتلجأ العشيرة إلى تخريجة أخرى ترسم من خلالها متصورها للمعتقد الجديد في إطار محكم متفق عليه.

يتولد هذا المتصوّر في نسق مجاوز للوعي السائد، أي الشعور، يرفض المألوف، وينحرف عن الالتزام به، والتمسك بآلياته؛ باحثاً عن حداثة جديدة لمعتقدات يتصورها؛ بأنها ستفي بمتطلبات تفكيره الذي طرأ عليه تحوّل جراء احتكاكه القوي بوقائع فجائية، استلزمت رؤية أعمق للواقع. لا شك أن المعتقد يعدُ النازع الأول له نحو تقصٍ آخر لمعتقد جديد يحدد من خلاله علاقاته الجديدة مع عالمه المحيط، وعلاقات الأفراد بعضهم ببعض.

ولابد أن يترافق هذا التصور مع ديناميكية وعيه الفردي، والاجتماعي، ومع توسع متخيّله. ومع ذلك لانعدم وجود تآلف بين معتقد وآخر في الآن ذاته، لحاجة ما زالت مترسخة في المعتقد، وفي تفكيره البدئي. فليس بالضرورة أن ينتفي بلمح البصر معتقد من الوجود؛ نفياً قاطعاً، فمخزون اللاوعي الإنساني تهيمن آثاره على المتخيّل إلى وقت يفضي ذلك إلى حالة من التعايش بين بعض المعتقدات، وعلى وجه الخصوص تلك التي تشهد تداخلاً في الميولات والدوافع، والأهداف، والإشباعات عند جماعة العشيرة، أو الأفراد، فتجد صداها في عقله، وفي ردود أفعاله.

لا أحد يستطيع إذن، أن يثّبت يقيناً من نوع المعتقد الأول الذي ساد الثقافة الدينية البدئية. لقد ترك هذا المجهول الباب مفتوحاً على مصراعيه لآراء عديدة. خمنت نوعه تارة، واجتهدت لاستقراء ملامحه تارة أخرى. سلك فيها كل باحث متقصٍ لهذا التاريخ؛ مسلكاً معارضاً أو متفقاً مع غيره، رأى فيه قدم معتقد اعتنقه البدئي قبل غيره، ولأنه من الثابت أن المعتقد قد نبع من رؤية البدئي لعالمه، وتصوره لكيفية تشكله، وماهية علاقاته به، وعلاقته بالآخرين، فلا تثريب أن نؤصّل لأهم الآراء التي بحثت في هذا الموضوع.

تصدي مالينوفسكي لآثار هذا الاختلاف، وبدا وكأنه يميل إلى آراء فريزر في كون السحر أول معتقد بدئي، منتقداً النظرية الإحيائية لتايلور، إذ رأى أن فريزر

قد كشف بوضوح، أن هذا المذهب «ليس الوحيد، ولا حتى الاعتقاد الغالب في الثقافة البدئية»[١].

هذا الرأي يضع السحر في مقدمة المعتقدات التي مارسها البدئي، على غير ما ذهب إليه تايلور من أن الأرواحيّة، أو النظرية الإحيائية مثّلت أولى هذه المعتقدات. أرجعَ مالينوفسكي ذلك إلى أن «الإنسان البدئي يبحث فوق كل شيء عن التحكم في مسار الطبيعة لأغراض عمليّة، وهو يفعل ذلك مباشرة بواسطة الشعيرة والتعويذة»[٢]. أي من خلال السحر الذي يمكّنه من السيطرة على هذا العالم، وإخضاعه والتحكم فيه. أي أن ذات البدئي كانت تسعى لإخضاع الآخر، بوساطة السحر، وكانت أكثر عزماً في ذلك حتى في تلك الظروف التي عانت فيه من العجز إزاء هذا الآخر. ولأن السحر لا يتجسّد شيئاً ماديّاً مثل الطبيعة، أو الروح التي يصوّرها البدئي؛ قادرة على القيام بوظائف عديدة منها إنزال العقاب بالأحياء. أما فريزر، فعلى الرغم من أنه رأى في السحر «نوعاً من الخطأ الذي وقع فيه العقل بشكل تلقائي تقريباً»[٣]؛ فإنه يزعم أنه «من المحتمل أن يكون السحر أسبق في الظهور على الدين»[٤]، وآيته في هذا أن الإنسان يمكن أن يتوصل للسحر، ولكنه لا يتوصل إلى الدين ولا يبتدعه[٥]. وليس في رأي فريزر هذا إلا تأكيد على أسبقية السحر على الدين، لا على أي معتقد آخر، وفي ذلك فرق واضح بين التصورين. وهو يؤكد، نفسه، أي فريزر، أن السحر النظري بخاصة، هو الذي يقرر « .. للقواعد التي تتحكم في تتابع الأحداث في العالم كله»[٦]، في حين أن السحر العملي هو عبارة عن « .. مجموعة من القواعد والتعاليم التي يتبعها الناس في تحديد أهدافهم»[٧].

ولئن توصل «كايم» إلى أن أكثر الصور بدائية للدين هو «المبدأ الطوطمي، الذي يتطابق مع «المانا»، ومع إله العشيرة .. نفسها»[٨]، مستوحياً ذلك من تحليل الاحتفالات

---

(1) مالينوفسكي، السابق، ص17.
(2) نفسه، ص17.
(3) جيمس فريزر، «الغصن الذهبي دراسة في السحر والأسطورة»، السابق.
(4) نفسه، ص229.
(5) نفسه، ص229.
(6) نفسه، ص106.
(7) نفسه، ص106، راجع الفرق بين السحر النظري والسحر العملي...
(8) انظر مالينوفسكي، السابق، ص ص 19، 20.

الطقوسية للقبيلة البدئية؛ فإن فريزر يرى أن «نظرية التابو»[*]، أو «جزءاً كبيراً منها على الأقل، هي مجرد تطبيق خاص للسحر التعاطفي»[1] في إشارة إلى محاولة إرجاع هذه النظريات الخاصة بالطقوس، وبالمقدس، والمتصور إلى السحر.

مهد كلام فريزر عن السحر، و«مانا» دور كايم عن الطوطم لمالينوفسكي أن يقترب من تصور آخر، حدد فيه بوضوح أن هناك مملكتين متميزتين في الثقافة

(*) التابو: شهدت كلمة «تابو» توسعاً مهماً وفاعلاً في الدراسات الإنسانية النفسية، والاجتماعية، والأدبية، بكونها نسقاً معرفياً، أسهم في تحديد هويات مؤسسية، وكشف ملامحها، وتحديداً مؤسسات السلطة والقمع.

وقد اتفق أغلب الباحثين الأنثروبولوجيين على أنها كلمة بولينيزية، اكتشفها مكتشفو أمريكا الأوائل من الأوربيين، من الذين كان عليهم أن يتصلوا بالهنود الحمر لمعرفتهم، ومعرفة ثقافتهم ولغتهم. ويرى شوقي عبد الحكيم أن أول من عرّفها هو كابتن كوك في القرن السابع عشر. وهي تنطق في لغة جزر مثل هايتي تافو Taboo. ومنذ ذلك الحين يبدو أنها شهدت حضورها في اللغات الأوربية. وتداولها كُتاب عصر التنوير في القرن الثامن عشر ومنهم جاك جان روسو.

كلمة «تابو»، هي الكلمة المرادفة لكلمة «المحرم» في اللغة العربية، والمحرم تحريماً جازماً. وأقلها معنى إلى جانب «الحرام» و«المحرم»، كلمة «ممنوع» المتداولة والمشاعة في العصر الحديث، ولكنها أيضاً ممنوع منعاً باتّاً. وقد أعاد روبرتسن سميث أصل «المحرّم» في إطار دراساته عن المقدس، إلى تداولها من قبل أنبياء العبرانيين، وذكر أنها كانت تعني في المعابد الكنعانية، «قيد يشيم» للمذكر، و«قيد يشوت» للمؤنث وذكر وجودها وأماكنها في العرب كشف فرويد عن الكلمة في إطار دراسته التحليلية عنها (إنها عُرفت لدى قدماء الرومان، بكلمة SACER، وعند الإغريق بكلمة Gias، وقادوش لدى العبريين، وذكر أنها تنطوي على دلالتين متعارضتين: الدلالة الأولى، «دلالة الشيء المقدس، المكرس، وفي الجهة الثانية، دلالة الشيء المقلق، الخطر، المحظور، المدنس». ويذكر فرويد أن كلمة نوا NOA يقال لعكس التابو، أي ما هو عادي. أما فريزر فقد قصد بـ«التابو» «الأشياء المقدسة التي يحظر على الناس الاقتراب منها خشية تدنيسها مما يعرض الشخص نفسه للخطر والدناسة الشعائرية»، وفي سياق حديثة عن قواعد التابو السلبية، ذكر أن «نظرية التابو أو جزءاً كبيراً منها على الأقل، هي مجرد تطبيق خاص للسير التعاطفي بقانونية الرئيسيين: قانون التشابه وقانون الإتصال». وفي موسوعة علم الاجتماع فإن مصطلح التابو كلمة مشتقة من «لغة التونجا» بمعنى المقدس، أو «الذي لا يمكن انتهاكه». راجع شوقي عبد الحكيم، السابق، ص ص 153، 154، 163، 166، 168. روبرتسن سميث، السابق، ص ص 149-169. سيجموند فرويد السابق، هامش، ص 31، 32، 33، 34، جيمس فريزر، السابق، 130. مرجع - جوردن مارشال، موسوعة علم الاجتماع، المجلد الأول، مراجعة وتقديم وشارك في الترجمة محمد محمود الجوهري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000م، ص 323.

(1) فريزر، الغصن الذهبي، ص130، راجع السحر التعاطفي.

البدئية شكلت وعي البدئي، وهي «المقدس والدنيوي، بكلمات أخرى السحر والدين، ومملكة العلم..»[١]، مؤكداً على أن العلم كان جزءاً لا يتجزأ من الحياة البدئية.

ووجدوا على هذا النحو أنه «بينما يقوم العلم على تصور القوى الطبيعية، ينبع السحر من فكرة قوة غامضة مجهولة، آمن بها معظم البدئيين. هذه القوى المسماه «مانا»... ويعتقد أنها فكرة كونية متشابهة توجد حيثما يزدهر السحر».[٢]

يفضي تصور مالينوفسكي إلى أن «المانا» وليست «الإحيائية»، «هي جوهر ديانة ما قبل المذهب الحيوي، وهي كذلك جوهر السحر، الذي يختلف اختلافاً جذريّاً عن العلم».[٣]، وهو رأي .. يمكن أن يستأنس به، ويميل إلى الصورة الأقرب إلى الواقع، بخاصة إذا تصورنا أن البدئي سعى إلى تصور قوة غامضة، أطلق العنان لخياله بتصورها، وربما وضعها، أو أوشك، المتصور العقائدي الأعلى، مشبعاً بروح الانتشاء والانبهار بالغامض والمجهول، وأن الممارسات الطقوسيّة السحريّة، والأرواحيّة لم تكن سوى وسائط بينه وبين «المانا»، تقربه إليها، أو أحد نواتجها الماديّة الظاهرة له في الواقع.

أما الأسطورة فلم تكن إلا حالة من هذه الحالات، التي عبّر من خلالها البدئي عن هذه العلاقة بين ذاته الفردية، وذات الجماعة بالآخر «المانا»، التي تؤثر فيه، وتنتشر بلا حدود. كان من الطبيعي على هذا الأساس، أن يتصدى أحد الباحثين للرأي القائل بأن الأسطورة ارتبطت مع بداية ظهور الإنسان، فقد ذهب أحمد كمال زكي إلى « .. أن الإنسان الأول لم يحاول – بديّاً – أن يفسر ظواهر الطبيعة لأنه كان لا يعرف مجالاً مستقلاً عن نفسه لها، ولم يلفته شيء منها حتى شب عن طوقه، وأدرك أن ثمة أموراً تحتاج إلى المناقشة، المفصلة»[٤]. ولم يحلْ ذلك بينه وبين القول: إن السحر الذي كان يؤدّى في الطقوس الدينية كان يمثل «سعياً فكريّاً لتفسير ظواهر الطبيعة»[٥].

---

[1] مالينوفسكي، السابق، ص15.
[2] نفسه، ص18.
[3] نفسه، ص18.
[4] أحمد كمال زكي، الأساطير، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967م، ص9.
[5] نفسه، ص9.

وإذ لا يلقى الرأي الذي يرى أن الأسطورة مثّلت المعتقد البدئي الأول، تأييداً كبيراً لها، ويعتريه الضعف، فإن روبرتسن سميث تصدى كذلك لهذا الرأي له، بوضوح، وعنده أن علم الأساطير « .. لا يحتل المكانة البارزة التي غالباً ما تنسب إليه في الدراسات العلمية التي تتناول المعتقدات الدينية القديمة». ولما كانت الأساطير تتكون من «تفسيرات للشعيرة الدينية، فإن قيمتها تعد ثانوية بوجه عام»[1]. يبعد ، إذن، رأي سميث الأساطير من دائرة المعتقد، ولا يستبعدها من دائرة الشارح أو المفسر، أو المؤثر في المعتقد. فالأساطير ليست هي الآلهة بحد ذاتها، ولكنها قد تكون المنتج أو المضخم لها. ويمكن في ضوء ذلك كله، أن تقسم متصوّرات البدئي إلى مقصورين رئيسيين، الأول هو المتصور التجريبي (العملي) وهو السير، الأسطورة، الخرافة، أما الأخير فهو المتصوّر الغيبي (التجريدي) ويشمل المانا، الأرواح، المقدس الطوطم.

أ- المتصوّر التجريبي (العملي) «السحر، الأسطورة، الخرافة»

بدت رؤية البدئي للعالم أشبه بمؤسسة يتداخل فيها، الديني بالاجتماعي، والغيبي بالعملي، أو التجريبي، وهي، بهذا، منظومة متكاملة من التصوّرات لمتخيلات تربط فيما بينها بعلاقات معقدة متشعبة. وإذا ما حاولنا تفكيكها سيتضح لنا متصوّرين أو متخيلين اثنين رئيسين، يحددان رؤية الأنا الجماعية، أي أنا العشيرة، وأنا الفرد تجاه الواقع المحيط بهم، ويشكلان جُلّ علاقاتهم مع الآخر، حين تكون ذات العشيرة هي امتداد لذات الفرد، وتشكل جزءاً لا يتجزأ منها، ويكون الواقع هو الآخر، أو حين تبدو أنا العشيرة أي جموع الأنوات الفردية، آخر بالنسبة لأنوات فرديّة واحدة أو العكس. فرؤيات العالم كما يصورّها لوسيان جولدمان «تعتبر وقائع اجتماعيّة»[2] تقوم بها بلا ريب مجموعة اجتماعية تكوّن ذاتاً فوق فرديّة يسعى سلوكها إلى حل عدد كثير أو قليل من المشاكل، أي إلى تحويل الواقع إلى شكل أكثر تناسباً مع طموحاتها واحتياجاتها، انطلاقاً من أن كل فرد ينتمي إلى عدد معين من المجموعات الاجتماعية، أي إلى عدد معين من «الذوات الفوق – فرديّة»[3]

---

(1) روبرتسن سميث، السابق، ص18.

(2) لوسيان جولدمان، العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة: يوسف الأنطكي، مراجعة: محمد برادة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1996، ط بدون، ص 136.

(3) نفسه، ص 152.

المتصوّر أو المتخيّل الأول يقوم على جانب عملي أو تجريبي، يتعامل البدئي من خلاله، تعاملاً مباشراً وعمليّاً مع تصوراته، ويجسدها واقعاً ملموساً بالتجربة، محاولاً التعاطي معها بواعز من أناه المتصورة للعالم. كان سبيله إلى ذلك السحر، والأسطورة، والخرافة. مؤمناً بها أشد الإيمان مجرّياً بها في الواقع. فالسحر، والأسطورة، والخرافة هي ضروب من الخيال المتصوّر لدى البدئي، منحها هو نفسه بُعداً عمليّاً وواقعيّاً، إذ أصبحت هذه الضروب، واقعاً ملموساً، تحول إلى ظاهرة اجتماعية انسرب إليها وعي البدئي، ورؤيته للحياة وللعالم.

يتم، بالتأكيد، تجريب هذا المتصوّر باستعمال بعض الوسائل، والتقنيات، كالتراتيل والتعاويذ، والرَقي، وكل الأدوات المستعملة في تقنيّة السحر، مثل المبالغة، وتصوير الخارق من الأشياء، وغير المألوف للطبيعة البشرية في السحر، والأسطورة، والخرافة، بكونها تقنيّات عمليّة للمتصوّر أو المتخيّل، ونافدة البدئي نحو تصوير إشكاليته التاريخية، وتجسيد رغبته في مغايرة العالم ومجاوزته.

وإذا كان البدئي قد استقى من السحر، والأسطورة مكوناتهما، وعناصرهما من احتكاكه بالواقع، وبالطبيعة، من خلال تعامله معهما، وجراء ما يدرك من أشياء ومتتاليات، وظواهر تتكشف له، فيضيف إليها من سرحان خياله، ولهفته في المجاوزة؛ فإن الخرافة قدمت دليلاً قاطعاً على تفعيل المتخيّل، وإن كان لا يعيبه أنه صوّر من خلالها عجز الإنسان، وتوقه إلى النجاة، وقدم صورة يوتوبيا حلمه، بما يعرضه من خلالها من مظاهر خوفه وقلقه، وما يرسمه من ملامح عدوه، بكونه آخر أو آخرين، يسعى من خلالها إلى تصوير متخيل لعلاقته به.

ولقد أضاف وعي البدئي ومتصوره للآخر (للعالم)، أو الآخر الموجود في هذا العالم. الذي قد يكون امتداداً لهذا العالم، وشكلاً من أشكاله، أضاف إلى الأسطورة ما ليس ممكناً إلى الممكن، وجعل في الخرافة الممكن ليس ممكنا، وما ليس ممكنًا ممكناً، في سعي لإثبات الذات وتفخيمها، وهو سعي لا يكتسب بعده وأهميته من خلال تحديد تطور هذا الوعي فحسب، بل يؤكد أن الشغل الشاغل للبدئي، كان يتجسد في رؤيته للآخر، وفي تقصياته للبحث عن أشكال علاقته معه بغض النظر عن مصداقية المسرود. فهذه العلاقة ظلت إشكاليته التي لم ينسها مرة، ولم يثوانَ عن بحثها. فجرّب تصوراته هذه في الواقع، وحولّها من الخيال إلى الواقع، وحول شيئاً منها من الواقع إلى الخيال. وفي هذا ما يشير إلى مخيّلة

متصورة قويّة، تحاول فهم الواقع، وتضفي إليه؛ أبعاداً، ومدلولات جديدة، ما يؤكد أن الإشكالية الأولى التي صورت ثنائية علاقته وصراعه مع الآخر، كانت تعكس صورة لعلاقة الأنا بالآخر أي علاقة الوعي بالواقع.

وإذا كان المتصوّر الأول قد جسّد المتخيّل البدئي العملي، فقد مثّل المتخيَّل الأخير عنده، متصوّراً غيبيّاً لا تدركه البصر، ولا تلمسه يد، بل قاده خياله إلى تصوره غيباً، تمثل بالمانا، والأرواح، والمقدس الطوطم. فقد مارس البدئي طقوساً جسدت تصوره للغيبي، وللمتجرد، قوة تتحكم به، هو متخيلها، ومصدر نشأتها التاريخية.

1- السحر

ينبني الشق الأول من متصوّر المؤسسة الثقافية والاجتماعية البدئية على متخيّل عملي، هو ممارسة السحر في إطار بنية تكوينية لها أسسها، وتقنياتها وطقوسها، تتجه أول ما تتجه إلى إخضاع الأنا الجمعية من قبل أنا فوق – فردية تقدم نفسها بكونها قادرة على رؤية العالم وتصوير أحداثه ووقائعه بكونه عالماً حاضراً فيها ذاته، وفي لا وعيه سيطر عليه وخاضع له هذه الذات هي الساحر. وفق أنساق تغذيها مخيلته وتدعمها مخيلة أنا الأفراد والجماعات. فالبدئيون عرفوا تأثير السحر وجوهره، كما يرى يونغ «حيث كلمة «سحري» عبارة أخرى للتعبير عن النفسي»[1]

لقد سعى الإنسان منذ البدء إلى إخضاع الإنسان الآخر، وغيره من البشر، الذين يبدون عدوانية عليه، أو الذين يسعون هم أنفسهم إلى إظهار عدوانيته عليهم تعبيراً عن تراجع الأنا في مقابل منح الآخر الساحر أو المانا القوة، ماضياً عبر متخيل السحر نحو حل لإشكالياته لكي يمنح القدرة من خلالها للسيطرة على الأشياء وهو في الواقع يمارس ضعفاً وتراجعاً ظاهرين أمام نفوذ السحر والساحر، خلقه لنفسه، في تصور منه نحو الآخر، وفي الآخر الذي صوّر وضعاً زاد والجماعات بأنها قادرة على حل مشكلاتهم لقدرة على رؤية ذواتهم، ورؤية الواقع، لقد مضى الساحر عبر متصور السحر. إلى التأثير المباشر عليهم، ماديّاً ومعنويّاً، ووجد في السحر بخاصة، بغيته لتحقيق هذا الإخضاع والسيطرة على الآخر. فمن خلال السحر تصور إخضاع الكون والمجتمع عبر التعاويذ والتراتيل التي يمارسها بحضور الآخر.

---

(1) يونغ، السابق، ص 106.

لقد تصدى التحليل النفسي الذي أنجزه فرويد أولاً للاعتقاد الخاطئ برأيه الذي تصور أن « .. البشر ما دفعهم إلى ابتداع أنظمتهم الكونية الأولى سوى الفضول النظري، وحده الظمأ إلى المعرفة وحده»[١]. وتصدى هذا التحليل للدافع الذي أوعزه إلى الحاجة « .. العملية إلى إخضاع العالم»[٢] بكونه لعب دوراً في هذه الجهود، إلى جانب ما أشار إليه من اعتقاد بكلية قدرة الأفكار، بكونها قبلت «الاقتناع بإمكانية التحكم بالعالم والسيطرة عليه وهو الاقتناع الذي لا يدع للتجارب أن تزعزعه»[٣]

ومستنتج الإخضاع والسيطرة، يُعدُّ الدرس الأول الذي لقنت به النفس البشرية أولى دروسها منذ طفولتها الأولى في مجال رؤيتها للعالم. وهو أمر ألقى بظلاله على صَوْغ المنظومة الحالية للعلاقات البشرية كافة، علاقتها ببعض، وعلاقتها بالكون والطبيعة.

لقد مثل تحليل فريزر لمبادئ الفكر الذي قام عليه السحر، طموحاً مهماً لاستقراء ملامح النفس البشرية لفكرة الإخضاع والسيطرة التي صبغتها منذ المهاد الأول لها. وأسهم في تأصيل الرؤى التي جسدت هذه الفكرة، والتي احتوت على إخضاع الكون والبشر في آنٍ واحد.

قامت نظرية فريزر للسحر على احتمال مبدأين مهمين: مثلت المبدأ الأول مقولته من أن « .. الشبيه ينتج الشبيه أو أن المعلول يشبه علته»[٤]، في حين قام مبدؤه الأخير، على « .. أن الأشياء، التي كانت متصلة بعضها ببعض في وقت ما تستمر في التأثير بعضها في بعض من بعيد بعد أن تنفصل فيزيقيّاً»[٥]. وسمّى فريزر المبدأ الأول «قانون التشابه»، وأطلق على المبدأ الأخير، «قانون الاتصال» أو «التلامس».

ينبري قانون التشابه دلالةً أخرى من الدلائل على اتصال الأنا بالآخر، سواء أكان في فكرته العامة، أم في تقنية الممارسة السحرية، بكونه نصّاً أشبه بالشعر، وعبر شعرية خطاب التعويذة والتراتيل. فهو يقوم على قدرة في تحقيق السيطرة والإخضاع،

---

(1) فرويد، الطوطم والحرام، ص104.

(2) نفسه، ص104

(3) نفسه، ص 119.

(4) فريزر، ص104.

(5) نفسه، ص 104.

حين يحقق الأذى المباشر هو بذاته للآخر؛ أيّاً كان هذا الآخر، أو عندما يكون الوسيط بين الذات الساعية للأذى والعدوان، والآخر الواقع عليه هذا الأذى والعدوان.

يكون الساحر هنا، هو الوساطة بين الذات العدوانية والآخر المعتدى عليه، أو يكون حامياً للذات المعتدى عليها، من الذات الآخر المعتدية. وعلى الرغم من أن فريزر أقام مبدأه الأول على قدرة الساحر نفسه على تحقيق السيطرة والإخضاع والأذى للآخر عبر محاكاة الصورة الأصلية أو تقليدها، بالرسم أو تمثّلها في شكل من الأشكال. وهو يمثل هنا، إخضاعاً للآخر وسيطرة كلية عليه. يقوم الساحر بهذا كله، من خلال القيام بالحركات والتعويذات، والطلاسم في التراتيل، والرقى. وقد أطلق عليه فريزر السحر التشاكلي. Honoeopathie، أو سحر المحاكاة.[١]

تصور البدئي، بالسحر، طريقه أخرى لثنائية الصراع بين الأنا والآخر، وتأثير الأنا العدوانية على الأنا الأخرى، فرداً أو جماعات، فمن خلال استجلاب أو إحضار جزء مادي متعلق بذات الفرد المطلوب إخضاعها والسيطرة عليها، أو المراد العدوان عليها، يمكن أن يتم التأثير، أو العدوان عليها، بالتعاويذ والطلاسم. وهذا النوع من السحر، هو ما أطلق عليه فريزر السحر الاتصالي contagiovs[٢]، وفيه لا يشترط أن يكون هذا الجزء من جسمه أصلاً، ولكنه اتصل به في وقت ما، أي أن الشيء الذي سيمثل أمام الساحر لمحاكاته، للتنكيل بصاحبه، قد يكون هذا الجزء اتصل بالمراد التنكيل به، والعدوان عليه، كأخذ قطعة من ثيابه، أو ما شابه ذلك.

وبينما كشف فريزر عن الجانب السلبي في السحر فقد افترض فرويد الجانب الآخر الإيجابي للسحر وإن أشار إلى وجه من أوجهه السلبية، في كونه «يفيد في غايات بالغة التنوع: إخضاع ظاهرات الطبيعة لمشيئة الإنسان، حماية الفرد من الأعداء والأخطار، وتزويده بالقدرة على إلحاق الأذى بأعدائه»[٣]. هذا الافتراض يفيد الذات على وجه خاص. ولا يكشف الجانب السلبي من السحر، بإظهار ما يقع على الآخر من أذى جراء استخدام السحر عليه. المهم أن السحر تتجلى فيه صورة من أنصع صور ثنائية الصراع بين الذات والآخر أيّاً كان هذا الآخر.

---

(1) نفسه، ص 105.

(2) السابق نفسه، ص 105.

(3) فريزر، نفسه، ص105.

وكشف فريزر ثنائية الصراع بين الأنا والآخر بشكل أعمق في السحر التشاكلي، (قانون التشابه)، الذي يقوم على قاعدة «الشبيه ينتج الشبيه»، فقد رأى أن الذين استخدموه «كثير من الناس في مختلف العصور؛ لإلحاق الأذى أو الدمار بأعدائهم، عن طريق إيذاء صورهم أو تدميرها؛ اعتقاداً منهم أن ما يلحق الصورة من شر وضرر؛ يلحق بصاحبها، وأنه حين يتم تدمير الصورة يموت الأصل بالضرورة»[١].

ولئن كان السحر ظاهرة اجتماعية، وبضاعة رائجة تؤتي أكلها في الحين نفسه، فقد توحدت صناعة السحر، مع أمنيات الساحر إخضاع العالم، فقد وضع ذلك « .. الصانع والساحر في إهاب واحد، إذ كان النشاط العملي والممارسة السحرية واحداً، وهو إخضاع العالم للإنسان»[٢]، وإخضاع الساحر للإنسان الآخر.

هذه المسألة لا تنطوي على استنتاج فكرة أن السحر شكل جزءاً مهماً من النشاط الاجتماعي، وكان نشاطاً وهدفاً اجتماعيّاً فحسب، بل إنه كان حرفة وصناعة في آنٍ واحد. يُرَوَّج لها، وتباع للناس، وهي إشارة من إشارات عديدة على أن فترة انتشار السحر، أذنت لإبراز الشعور بالعجز الذي اعترى الذات والجمود الذي أصاب الأنا بصراعها المستميت مع الآخر، على أنه ليس بالضرورة أن يمثل الآخر ذاتاً بشرية أخرى، ولكنه كان يهدف إلى السيطرة على الطبيعة، وإخضاع كل موجوداتها، مثل الحيوانات المحببة لديهم كالصقر، الذي يستمدون منه القوة، وسرعة الانقضاض، وغيره من الحيوانات التي كانت تمثل رمزاً لمصدر من مصادر حاجاتهم الملحة.

مع انتشار السحر وطغيانه، واستشرائه بين الناس وتحوله إلى ظاهرة اجتماعية، جاء زمن «اجتمع لكل فرد فيه صفة الصانع وصفة الساحر. فجمعت الصفتان في الشخص نفسه»[٣]. ولعب عدم انقسام المجتمع، وعدم ظهور طبقات وفئات مختلفة دوراً في جعل « .. كل فرد يلعب دور الساحر، وتنزل الأذى بأعدائه، ولكن حدث تقدم كبير؛ حين ظهرت طبقة خاصة ومتميزة من السحرة»[٤]، حيث أحاطت هذه الطبقة نفسها بهالة كبيرة، ومارست أشكالاً بالغة التعقيد والصرامة

---

(1) فريزر، نفسه، ص .

(2) تليمة، السابق، ص ص 31، 32.

(3) تليمة، السابق، ص 32.

(4) فريزر، الغصن الذهبي، ص247.

في السحر، حتى يتم لها الإخضاع والسيطرة للموجودات، وللزعامات. فنجد بعض الكهنة من السحرة يتدخلون في كثير من الأفكار، التي تحدد النظم الاجتماعية، وفي صوغ هياكلها، وتفاصيل دوافعها وأهدافها. ويظهر «أن الكثيرين من الرؤساء والملوك في المجتمع الهمجي والبربري، كانوا يدينون بسلطتهم إلى حد كبير إلى شهرتهم كسحرة»[١]. ينطوي هذا التداخل على دلالة، تؤكد أن السحر فرض سيطرته الدينية، والاجتماعية، فأحياناً يوجه الساحر الملك، ويؤثر عليه ويمتلكه وأحياناً أخرى يمارس الملك دور الساحر، في تداخل يظهر قوة السحر، وتوجيهه للحكم والمحكومين. وبكونه أنا تمارس سلطتها على الآخرين، ومن وجهة أخرى يظهر أثر الأخير «الساحر» على الأنا المسحورة، أو تلك التي تتأمل تأثير الآخر «الساحر» عليها، أو على غيرها. ويتجلى على هذا النحو السحر منظومة علائقية حددت أشكال مهمة لعلاقة الأنا وتعاملها مع الآخر منذ فجر التاريخ.

لم يبقِ السحر على شيء، فقد مدَّ سطوته حتى على معيشة الناس، وعلى الجانب الاقتصادي لحياتهم، فمن خلال الساحر والسحر؛ كان يمكن التحكم بكميات الغذاء. يظهر السحر في هذا السياق بكونه عملاً يخدم الصالح العام، أما السحرة فقد « .. كانوا يفعلون ذلك بصفتهم أفراداً عاديين، يعملون من أجل الصالح العام»[٢]. ولغرضٍ حاول السحرة أن يظهروا أنفسهم، بأنهم لا يقيمون على الجانب السلبي المصوِّغ للشر وحدة، بل يبرزون الجانب الإيجابي منه بكونهم يستخدمونه لصالح الناس؛ أفراداً كانوا أو جماعات.

2- الأسطورة

ينبري الاختلاف الجوهري بين السحر والأسطورة، في «أن السحر كان يشكل جزءاً مهمّاً من العقيدة، في حين أن الأسطورة ليست كذلك، لم تكن جزءاً جوهريّاً من الدين القديم»[٣]، وإن اتخذت موقفاً تفسيراً للعقيدة، لتضفي عليها الصرامة، والتقدير، والتهويل. وفي هذا ما يحدد الشكل الأول لطبيعة العلاقة بين الأنا والآخر من خلال الأسطورة.

---

(1) فريزر، نفسه، ص246.

(2) فريزر، «الغصن الذهبي»، ص246.

(3) روبرتسن سميث، السابق، ص18.

ربما نجد العلاقة بين الذات، والآخر الإله، أو الرمز الذي تكتنهه الأسطورة، أقل قهرية وعدوانية في الأسطورة منها في السحر. فالأسطورة لا تفرض عقوبات، والتزامات، أو جزاءات على الذات المؤمنة بها، فالأنا مخيرة بإيمانها بالأسطورة لا مجبرة على ذلك، فهي تختار ما يناسبها من أساطير، وما يتقبله وعيها، وتحركه مشاعرها نحوها.

الأنا، هنا، تميل إلى مسرود النص الأسطوري، وتؤمن به، من خلال ما يحتويه من أحداث، وتنازعه من بطولات وخوارق، ولتضمينه لما هو غير مألوف، ولكنه يترك انطباعاً داخل الذات القارئة للنص الأسطوري، أو المتلقية له، بالإيمان بما يعتريها من أفكار وتصورات.

وإذا كان النص الأسطوري، غير ملزم للذات المتلقية، ولا يفرض عليها الإيمان به، فإن الأسطورة تحتمل من التفسيرات، والتأويلات ما ينفي عنها أن تكون ديناً مقدساً، وما يؤكد في الوقت ذاته، كونها تفسيراً للشعيرة. فالتفسيرات التي تحتملها الأسطورة قابلة للزيادة والنقصان، وقابلية للالتزام أو الرفض بها، فهي لا تشكل الدين، بل تشكل المعرفة به، لأنها نص يوصل المتلقي بمعرفة العقيدة والالتزام بها. إذ لا تحمل قواعد، أو سلوكيات أداء، بل هي حكايات ومرويّات لموضوعات تعزز الإيمان بها، وبرموزها.

على هذا النحو، فإن الذي لا يؤمن بها لا تشكل بالنسبة له تفسيراً لأصل الشعيرة[1] الدينية، في حين من يؤمن بها؛ هو نفسه الذي يكرسها تفسيراً لأصل شعيرته، تلك التي وجد فيها دافعه إلى فهم العالم، ورؤيته إلى واقعه، ورأى فيها دستوراً لإخضاع هذا العالم والسيطرة عليه، من خلال تفاصيلها المرويّة، وللتفريق بين مبادئ الخير والشر، وبين الأخيار والأشرار. يظهر — من هنا — أن الأسطورة كان ينظر إليها بكونها جزءاً من المؤسسة الدينيّة، لا الدين نفسه، وبكونها «.. تساعد على استثارة خيال الفرد واجتذاب اهتمامه»[2]. فهي تفسر للذات المتلقية للدين أو العرف الديني، المعرفة التقليدية لهذا الدين، وهو أمر أفضى إلى أن يتشبث الكهنة بها من أجل السيطرة على الذات الجماعية للناس، والتحكم بالأنا وإخضاعها لمشيئتهم، باجتذابهم من خلال الأسطورة إلى الدين الذي يروّجون له.

---

(1) نفسه، ص19.

(2) نفسه، ص18.

الأسطورة، هنا، نص حي متفاعل، يولّد نفسه في حالة من الديمومة، ويعيش الصيرورة من آنٍ إلى آخر. يجعل الأنا توّاقة للمعرفة، ويشحنها بالحفز، والتوثب نحو آفاق مصورة لمستقبل أفضل.

هذا النص المتفاعل لا يتحدد بزمان أو مكان، على غير ما عرفناه عن السحر، الذي تؤدّى طقوسه، وتراتيله، وتعاويذه، وطلاسمه في وقت ما، وفي مكان يشير إلى هذا الزمان، واتحاده معه، أما الأسطورة، فهي تتفاعل في مخيّلة المرء نصاً سيميوطيقياً معرفيّاً، يحمل في طياته علامات، وإشارات، ودلالات متعددة، في كل زمان ومكان. فالبدئي كان مسكوناً بالأسطورة، يتفاعل معها، وتتفاعل هي معه، عبر ما تنتجه من توليدات تكوينية لعلاقته المستمرة بالعالم، وبالآخر. وبقدر ما تطرح الأسطورة من تساؤلات، تولّد إجابات البدئي عنها تساؤلات مغايرة، يهدف إلى إحداث المجاوزة من خلالها، تقصيّاً نحو فهم يفضي إلى سيطرته على الكون، وإن كان ذلك عبر منتج المتخيّل، أو المتصوّر الأسطوري.

وعلى غير حال السحر، مرة أخرى، فإن الأسطورة، لا تفرض هذا الإخضاع، أو تلك السيطرة، من خلال أذى الأنا، وعدوانيتها على الآخر، أو العكس، بل تفرضه من خلال التوحد بالمعرفة الأسطورية بأحداثها، ووقائعها، تلك التي تحوّل الأنا، وإن بالخيال، إلى أنا خاضعة ومُسَيّطَرَة.

المنظومة العلائقية، في الأسطورة بين الأنا والآخر إذن، ليست شرطية مثل السحر، «الشبيه ينتج الشبيه»، كما عرفنا في السحر التشاكلي عند فريزر، ولا هو إجباري تحت أي ظرف قهري، وإنما هو إخضاع معرفي متبادل بين الأنا المؤمنة والآخر الكاهن مثلاً المخضع له، أي إخضاع أنا المتلقي للسرد الأسطوري من قبل الآخر السارد لها المتعمد إخضاع الأنا والهادف إلى السيطرة عليها في هذه الحالة، تتوحد مع النص الأسطوري توحداً اختيارياً، يصل بها إلى مرتبة الصرامة والإيمان بوقائع النص، التي يتوحد المؤمن المتلقي من خلالها مع الرمز الأسطوري المسرود نفسه. الرمز هنا، يمكن أن يكون المقدس الطوطم مثلاً، أو البطل المانا، أو الشخصية الزعامية الأسطورية، أو أي شيء آخر تحوّل إلى رمز أسطوري.

جوهر هذا التوحد، الذي تتوسله الأنا المتلقية عبر النص الأسطوري، وعبر الخطاب الذي يحدد العلاقات بين القوى المختلفة التي تنتج النص، وتتفاعل

بوقائعه، كان يقصد البحث عن كشف جديد لإخضاع الواقع، والسيطرة عليه. البحث عن علاقة الصراع بين ثنائية الأنا والآخر، الآخر التنين، أو الوحوش الضارية، أو الذات الإنسانية الأخرى.

3- الخرافة

ومثلما تعاملت الأنا البدئية مع النص الأسطوري الذي أضاف إلى الحقيقة الموضوعية، أبعاداً أخرى خرافية، فإنها تعاملت مع الخرافة بكونها منتجاً كليّاً، وذلك من وحي الخيال فيه، ومن الشائعات غير الحقيقية، ومن الخوارق، غير الواقعية، وكلها من محض الخيال.

وعلى غير ما يذهب إليه البعض، أقول: إن الخرافة حملت في طياتها بعض الحقائق الموضوعية، فالعقل الإنساني مهما جنح إلى الخيال، فإنه لا يستطيع أن ينفصل كليّة عن الواقع، وقيل ذلك عن اللاشعور، وعن أحاسيسه ومشاعره الإنسانية الواقعية، ولا نعدم على هذا الأساس من ناحية أخرى، أثر الوعي الموضوعي في لحظة من لحظات تفكيره؛ بل قل من لحظات تفاعل الوعي باللاوعي. ولم ينفصم عن شخصيته وعي الأنا ببعض التفاصيل الواقعية، ووعيها بالتفاصيل الخيالية التي سمحت لنفسها تصديقها، في الوقت ذاته الذي تدرك فيه هذه الأنا، أن تفاصيل المسرود الخرافي فيه من الأشياء غير المصدّقة، ولكن في هولها وتحتمل هذه الأنا حدوثها، فالبدئي يفكر بعقل ووعي متكاملين وموحدين، دون أية انفصام بينهما. فلا نعدم لذلك أثر الوعي في إنتاج الخرافة، ولا انمحاء الأثر النفسي، والخبرة الإنسانية المتكدسة. ولا تنتفي على هذا النحو، من ناحية أخرى، وقوع الأنا المتلقية للمسرود الخرافي تحت سيطرة الخرافة ومروّجها (الآخر)، أو لما تتضمنه من خوارق، وبطولات لشخوص إنسانية، أو لأماكن، أو لعناصر حيوانية، ونباتية وغيرها فاعلة، تتحول، حين تؤمن الأنا المتلقية لعناصر المسرود، إلى خاضعة لها، وواقعة تحت أثرها الدائم.

ب- المتصوّر التجريدي (الغيبي) «المانا، الأرواح، المقدس الطوطم»

1- المانا

ينطوي المتصوّر الغيبي على تخيّل ثلاثة تصورات لثلاث قوى، آمن بها البدئي بكونها معتقداً قوياً في حياته الدينية، والاجتماعية، والاقتصادية، والفكرية، هي

ما أنتجه عقله من تصوّرات حولها، وصدّقها فيما بعد؛ وهي مسألة لا تقلل من قدرته الذهنية ونشاطه العقلي. وقدرة نشاطه الذهني؛ بقدر ما توحي إلى توجه واعٍ نحو مجموعة أفكار، وتصورات معبرة، قد نجد لبعضها امتداداً معاصراً عند بعض القبائل البدائية في أفريقيا، وعند الهنود الحمر. مثل تصوره لـ «المانا» التي تجسد القوة غير المشخّصة، ومنها ما أصبح في طيّ النسيان، وفي ذاكرة التاريخ.

ووقتما نظر البدئي إلى السماء والآفاق متأملاً، أذهله ذلك الرحب الوسيع، بقدر ما أدهشه انبلاج الليل من النهار، وفجر النهار من الليل، فداهمه سؤال الخلق، فشدّه عقله المتوثّب نحو معرفة العالم، وماهيته إلى تقصي حقيقة الكون، فاستعان بالرعود، والبروق، ونزول الأمطار دلائل على وجود قوة خارقة غير مرئية، حاضرة في متون الحياة بعامة، وفي حياته خاصة، وتحدث أثراً في مصائره، فاعتقد قياساً على ذلك بقوة غير مشخّصة، هي «المانا».

وإذا ما صح أن «المانا» هي أقدم ديانة اعتقد بها البدئي، بل هي «جوهر ديانة ما قبل الإحيائية، وهي كذلك جوهر السحر»[1]، كما يذهب إلى ذلك مالينوفسكي؛ فإن ذلك قد يصوّر لنا حقيقة؛ هي أن الخليقة كانت موعودة منذ طفولتها الأولى والمبكرة بتصوّرات دينيّة غيبيّة، قريبة من تلك التي جاءت بها الديانات السماوية المعروفة لدينا.

ومنطق ذلك، ربما يكون الوازع الاعتقادي الذي تصوّره البدئي عن وجود قوى خارقة غير طبيعية، وغير مرئية محرّكة لظواهر الكون ومتحكّمة بقوانينه، وهو ما يشير إلى حكمة إلهيّة، وإلى مقارنة قد تقرب إلى أعيننا المشهد البدئي الإنساني من خلال سلوك تقديس المقدس لديه. وقد ينسرب إلينا سبب آخر؛ يؤكد أن عقل الإنسانية حينما بدا متقبلاً للدعوات السماوية، كانت إرهاصاته الأولى نظرة البدئي إلى الآفاق، وإلى السماء، وإيمانه القديم بالغيب، وبالقوة غير المشخّصة (المانا) التي تصوّرها.

ولئن كان تصوّر الوعي الإنساني، هذا الذي شهد تحولاته التطوّريّة عبر مراحل عدة، منذ الطفولة الزمنية الأولى للإنسان حتى اللحظة، وراء هذا التصوُّر الغيبي لرؤية العالم، والآخر؛ فإن ذلك ما يفسّر طبيعة هذا الوعي المتطوّر، وإن ما عرفه من تصوّرات يفسد حججاً من وصف عقل البدئي بأنه كان ضيق التفكير والأفق، بل يؤكد مسألة هي؛ أن العقل البدئي كان واعياً وحاضراً من ولادته.

---

[1] برنسلاو مالينوفسكي، السابق، ص18.

وما أدل على ذلك، حينما نعرف أن «المانا»، أو القوة غير المشخّصة تشير إلى قوة «تعمل على التأثير في أي شيء يتجاوز قوة الناس العادية، أو يخرج عن نطاق العمليات الطبيعية»[1]، ليس ذلك فحسب، بل إنها تكشف عن حقيقتها بكونها «توجد بطريقة غير ملموسة في مختلف أنحاء الكون.. أي أنها لا تتجسد بذاتها أبداً في شكل إله أو معبود».[2]

هذا التصور الغيبي للذات، يضعها في صعيد يختلف عن كل المعتقدات التي اعتقد بها البدئي، لأنها خرجت عن نطاق الملموس والمرئي، إلى الاعتقاد بالغيبي والمجرد، الذي لا يمكن تصوره غيبيّاً في الواقع، مثل الأرواح، وروح المقدس الطوطم، بل تجاوز تصوره إلى ملكوت آخر، يتجسد في الوقت نفسه في الآفاق العليا الخارجة عن الطبيعة التي تحسسها. والأساس التفسيري له، «يستخدم لتفسير الخبرات الخارجة عن نطاق الحياة العادية أو الأحداث التي لا يمكن تفسيرها».[3]

ولأول مرة، لا يتصور البدئي أن بمقدوره السيطرة على هذه القوة، وإخضاعها، فالأنا، هنا، تقيم حاجزاً قويّاً، تقرُ به من خلاله خضوعها المباشر «للمانا»، واستسلامها لها. دون سعي لإحداث تصوّر، أو رؤية تجسد رغبتها للسيطرة على هذا الآخر.

«المانا» هنا، تقف في صعيد مغاير عن «المانيتو» عند هنود الألجونكين، من حيث إنها تنطبق «على الكائنات المقدسة (الآلهة أو الأرواح)، أو ممارسي الشعائر الدينية، وينطبق أيضاً على أي شيء ملحوظ وعجيب، أو أي شيء غير عادي يصعب تفسيره»[4]. ويقودنا ذلك إلى أن «المانا» «كانت تمثل في بنيتها الإيمانية الدين الغيبي، باعتقادها بوجود قوة إله غيبية مقدسة تؤثر في أي شيء يتجاوز قوة الناس العادية أو يخرج عن نطاق العملية الطبيعية المشتركة»[5]، وكانت تسمع صوتاً خافتاً له، في حين أن المانيتو، يمثل الكائنات من الموجودات المادية.

---

(1) مقدمة، ص588. جزء 2.
(2) نفسه، ص588. جزء 2.
(3) نفسه، ص588. جزء 2.
(4) نفسه، ص588. جزء 2.
(5) المقدمة، جزء، ص 588.

ومع ذلك، فإن «الذات الفردية» في ملمح من ملامحها، كانت تتوحد مع الآخر «المانا»، أو تتحول إلى امتداد لها. فالمحارب الذي يحرز نصراً في أي معركة قتالية، يعزو هذا النصر إلى «المانا» أي إلى «الآخر»، فهذا النصر ليس نابعاً من قوته الذاتية، وإنما يرجع إلى الآخر «المانا»، أو الروح، أو «المانا» التي ترافق المحارب؛ وهي لمحارب مُتوفًى حتى اكسبته القوة.[١]

إذن، فالمانا، ليس بالضرورة، في كل الأحوال؛ أن تكون آخر منفصل عن الذات، فقد تكون جزءاً من هذه الذات في موقف من المواقف. وقد تكون مباركة له، وسنده المتخفي ليس في الحرب فحسب، كذلك تشاركه في صناعة الأدوات، والأسلحة، وغيرها من المصنوعات، وتبارك له في هذا العمل. كل هذا الإنجاز في التصنيع ينسب إلى «المانا»، فلولاها ما حصل الصانع على قدرة التصنيع، لذلك كان التصنيع عند البدئي يشهد ممارسة للشعائر والطقوس.

وما كان لهذه التصوّرات عن «المانا»، إلا أن تنجز بعض التوسّع، الذي يعود بالفائدة لفئة تجد مصلحتها وضالتها فيها. وهي تشكل آخر إنساني، للذات أو الأنا الإنسانية، فأضافت «للمانا» وظيفة التحريم (التابو)، لتمنحهم القوة والسلطة، يمارسون من خلالها السيطرة والإخضاع للأنا في العشيرة. فأحال بعض الأفراد منهم، أي من الكهنة، قوتها أو جزءاً منها إلى نفسه، ليمارس على الذوات الأخرى، أو الأنوات في الجماعة البدئية تحريماً يمكنه من الاستئثار، والسيطرة، والتحكم بهم، فالشخص الذي يمتلك «المانا» قد يفرض تابو – أو تحريماً – على ممتلكاته. وبالتالي يحرم على الآخرين (ذوي المانا الأقل) لمسها أو استعمالها ...».[٢]

وتجلّت، على هذا النحو، ثنائية الصراع بين الأنا الفردية، والآخر من أصحاب المانا، لتكريس سلطة الفرد، إذ لا يمكن «لشخص لديه قدر أقل من روح المانا» أن يلمس رئيسا أعلى يتمتع بقدر أكبر من روح «المانا»، ذلك لأن شخصه يعد تابو، كما يعتقد بأنه ضار جسمياً بالنسبة للآخرين».[٣]

---

(1) مقدمة، ص588. جزء 2.

(2) نفسه، ص590. جزء 2.

(3) مقدمه، ص590. جزء 2.

إن جوهر «المانا» أو «المانيتو» في كل الأحوال « .. هو في جوهره محاولة لتنظيم وتسويغ كل ما هو مجهول، وغير منتظم داخل الخبرة الإنسانية». وإن بدا في أول مظاهره قوة إيمانية تجسد عقيدة الأنا الجماعية بالآخر قوة «المانا»، فإنه – ومع المدى – استطاع بعض الأفراد أن يوظفوا عقيدة هذا المجهول الغيبي لخدمة منافعهم، ومصالحهم الخاصة.

2- الأرواح

ويبرز شكل آخر من أشكال المتصوّر الغيبي، ذات أهمية كبيرة في حياة البدئي وتفكيره، وهو المتصوّر الأرواحي، أو متخيل «خلود الأرواح». كان تيلور أول من التفت إلى أهمية هذا المتصور، وأسس نظرية الإحيائية أو الأرواحيّة(*)، وأتى بشرحها وتفسيرها.

يعد هذا المعتقد من بين أقدم المعتقدات التي ارتبط بها البدئي؛ متصوّراً أنها ترتبط ارتباطاً قوياً «بوجود كائن علوي»[1]، هذا النسق التصوّري – قبل أن نخوض في تفاصيله – عزز إيمان البدئي بوجود قوة مجهولة مثل «المانا»، تعمل على حمايته وتراعى تأمينه، وهي التي تباغته في الحياة بالموت. وإن اعتقد أن الروح خالدة حين تغادر الجسم(*). فإن الموت كان يضعه أمام تساؤلات عديدة، تخيل خلالها قوة غير مرئية تتحكم بهذا المصير.

قد يُلمِح هذا النسق من التصوّرات الأرواحيّة، إلى أن «المانا»، أو القوة المجهولة غير المشخّصة، عُدّت المعتقد الأسمى عند البدئي، فالموت لا يضطلع به أحد غير قوة خارقة مجهولة، غير ملموسة. والتفكير بخلود الأرواح ما هي إلا تاليّة لفكرة الموت، ونتيجة من نتائجه، وليست سابقة له.

يفضي ذلك إلى الزعم القائل بأن التصوّرات الغيبيّة، المعتقدة بوجود قوة غيبيّة، مثل «المانا»؛ تلفت إلى فكرة التوحيد، على أساس من وجود قوة واحدة يؤول إليها الأمر، وإن هذه الفكرة أزليّة، خلقها الله مع الإنسان؛ نبتة خصبة في عقله ووعيه. على غرار فكرة وجود الله عند الشعوب المتأخرة.

(*) هامش خلود.

(1) مقدمة، ص591.

(*) هامش الأرواح.

فالمانا، إذن، بكونها آخر للذات البدئية؛ ربما ليست هي أولى المعتقدات البدئية ولا قبل الأرواحيّة نفسها، فحسب، بل كانت أكثر المعتقدات التي آمن بها البدئي، والتصق بها التصاقاً حميمياً، حتى في ظل تعايشه مع غيرها من المعتقدات. فـ«المانا» هي الآخر التوحيدي والمعتقدي الذي لازم البدئي منذ بدء الخليقة، وقد نجد ذلك حلاً مقبولاً لمواءمة فكرة التوحيد في تصوراتنا الدينية منذ خلق الله آدم.

ولئن كان تيلور هو المشرّع الأول لنظرية الأرواحيّة، فمن المهم أن نستقرئ ملامحها بالسعي إلى ما جاء به، فهي بالنسبة له أولاً، «تتعلق بأرواح مخلوقات فرديّة، وهي أرواح قادرة على الوجود المستمر بعد الموت، أو بعد فناء الجسد. والثانية تتعلق بأرواح أخرى تتدرج في معارج الرقي إلى مرتبة الآلهة القويّة. ويعتقد أن الكائنات الروحيّة تؤثر، أو تتحكم في أحداث العالم المادي، وفي حياة الإنسان في الدنيا والآخرة، ويعتقد أن تلك الأرواح تجري اتصالاً بالناس، وتستمد الرضا والسخط من التصرفات الإنسانية.»[1]

ولِمَ لا يتصور البدئي أن ثمة روحاً كبيرةً علويّة؛ هي المسؤولة عن الأرواح الأخرى، هي الخالقة لها والقابضة عليها، ويتم تشكيل هذه الروح الكبرى والعظيمة بكونها آخر، وأن هذا الآخر قوة خارقة غير طبيعية، وأن الذات الإنسانيّة، الفرديّة أو الجماعيّة، تدخل في علاقة تفاعل دائم معها. هذا النسق من التصور يعدُ حجة، ومبرراً لخلق ثنائية العلاقة مع الآخر (القوة الخارقة غير المرئيّة). نحن إذن، إزاء مخيّلة ليست منفصلة أو غريبة عن مخيلتنا في هذا التصوّر ولا ينبغي النظر إليها كذلك، بل قد تتشاركان معاً في بعض التصوّرات، ففكرة الإيمان والتوحيد بالغيب لم يعزب عنها العقل البدئي كما نتصوّر منذ البدء الإنساني.

وبالرغم من إيمان البدئي بالروح الكبيرة والعظيمة، فقد اعتقد في الوقت ذاته، بأرواح أخرى دونها، وتلك هي أرواح الموتى، وأرواح الأشياء، «ولما كان لكل شيء روح، أو إله خفي، إذن فالمعبودات الدينية لا تقع تحت الحصر»[2]. ما يعني أن الذات الفرديّة قد تعددت إزاءها ذوات أُخر، أي تشكلت أمامها صور عديدة للآخر. منها الآخر «المانا»، والآخر «روح الميت»، والآخر «روح الأشباح» الموجودة في

---

(1) مقدمة، ص ص 591، 592.

(2) ديورانت، ص102.

الأشياء مثل النباتات والبرك، وغيرها، والآخر الفردي في العشيرة، والآخر المتمثل بالجماعة، والآخر القرين الذي يلازم الذات نفسها.

من المؤكد أن البدئي لم يتعامل مع آخر واحد، ولم يكن هذا الآخر، يتصف بسمات واحدة، فقد ظهرت الأرواح[1] في ثلاثة ضروب، فكان منها الأرواح الخيرة، ومنها أرواح شريرة، وظهرت أرواح حياديّة. أما أماكن تواجدها فقد اختلفت، فمنها ما كان ينتشر في الفضاء، ومنها ما كان يسكن الجبال، والمستنقعات، والبيوت المهجورة، وغيرها من الأماكن. كما أنها تقع في ستة أقسام فهناك «ما هو سماوي، وما هو أرضي، وما هو جنسي، وما هو حيواني، وما هو بشري، وما هو إلهي.»[2]. كل هؤلاء الأرواح كانوا يُعدّون آخرين لذات البدئي. ولكثرتهم (أي الأرواح)، فقد قسموا الأشباح إلى قسمين منها أشباح للموتى، ومنها من هم أشباح للجن أو للعفاريت، أو ما ينتمي إلى الفصيلة نفسها.

وبينما شكل «القرين»، أو «البديل» آخر للذات البدئية، فقد كان آخر منزوعاً من الذات نفسها، وامتدادا لها، هذا الآخر تولّد عن الإحيائيّة بوصفه معتقداً، حمل خصائص الأرواح نفسها، وفكرة هذا المعتقد تقوم على وجود غير مرئي للذات نفسها تتمثل في «القرين»، أو «البديل». وهو إحساس ربما «يعود إلى ظاهرة نفسية غير مجهولة العلم».[3]

ولا شك أن فلسفة الثنائية التي ظهرت في ديانة بلاد فارس. ربما تكون قد أسهمت إسهاماً واضحاً في الكشف عن أنواع هذه التصوّرات، وفي التقرب من معرفة المعتقد البدئي، «فهناك قرين للشر وآخر للخير، مسؤولان عن أفكار الإنسان الخيرة والشريرة، وأفعاله الطيبة والخبيثة».[4]

ولئن كان هذا القرين في جوهره عبارة عن روح حارسة لذات الإنسان، فقد

---

(1) ديورانت، ص102.

(2) كل واحد من الأباكي لديه روح ألف بها «يستطيع أن يتلقى منها الاتصال بالقوة العلوية الضرورية لإحراز الشفاء. وهكذا يستمد البعض القوة من البومة، ومن الحية، ومن الغزالة، وهي ثلاثة أرواح حيوانية يخشى بأسها.. وثمة آخرون يستمدون القوة من أرواح حيوانات القنص، التي لها أهميتها في الحياة الاقتصادية للأباكي» انظر المقدمة، ص595.

(3) ألكزاندر كراب، ص356.

(4) نفسه،

«ينسب إلى مجموعة الأفراد، أو أسرة من الأسر، أو إلى شعب، أن له روحاً حارسة»[1]. ولا تخلو هذه الأفكار في هذه المعتقدات من مضمون التحكم في خلق العالم والسيطرة عليه من قبل هذه الأرواح، التي شكلت – في كل أنواعها – آخر يحدد مصير العالم، ومصير الذوات فيه.

وتتسرب تساؤلات عدة في هذا المجال، إذ يندهش المرء أن يجد كل هذه المعتقدات في حشد واحد في عقل البدئي ؟!، وفي صعيد واحد من حيث إنها انطوت على منظومة معقدة من العلاقات بين الأنا وغيرها من الآخرين. وكيف سعت هذه الأنا إلى إخضاع العالم والسيطرة عليه، عبر متصوّر الأرواح، وكيف سلّمت خانعة في بعض الأحايين هذه السلطة إلى غيره من المتصوّرات التي خلقتها لنفسها، بمقدار تنوعها، وخضوعها لسلطة الأرواح، وبدت وكأنها مستسلمة لها عاجزة كل العجز عن مواجهتها، على هذا النحو من الخوف والاستسلام لعدوانيتها.

وتتجلى مظاهر حذر الأنا من الآخر في تصوّر؛ لا يبتعد كثيراً عن تصوير علاقة الذات بغيرها من الذوات الإنسانية؛ تحديداً في بعدٍ إيجابي من أبعاده، إذ يتم فيه كبح طغيان الأنا أو الذات القاتلة، عند رغبتها في القتل، وهي مَيّزة تقدم نموذجاً لهذه العلاقة.

فحين يقتل البدئي عدوّاً له في أي معركة يخوضها؛ فإنه يتصوّر متوهماً، أن الخطر قد يداهمه في أي لحظة من قبل روح القتيل أو شبحه. فروح القتيل لا تهدأ، ولا تنام حتى تثأر لصاحبها. ولكي يكون القاتل بمنأى عن هذا الشر «يتحتم عليه أن يعيش في عزلة، في عاصمة بلاده لمدة أيام، لا يذهب في أثنائها إلى زوجته، ويرتدي الملابس القديمة، ويستعمل ملاعق وأطباقا خاصة به»[2].

وقد يصل الأمر إلى درجة التطهير من خلال غسله، إذ يقوم بهذه المهمة زعيم القبيلة كما عند محاربي «الباسوتو»[3]، ويقدم لهم ثوراً تضحيةً له. وعند قبائل: البانتو «القاتل «يحلق شعره عند عودته إلى بيته، كما يدلك له أصدقاؤه جسمه بدواء يتكون من روث البقر، وذلك لكي يمنعوا روح الميت من مضايقته»[4]. والقاتل

(1) نفسه، ص357.

(2) فريزر، «الغصن الذهبي»، ص203.

(3) نفسه، ص203

(4) نفسه، ص 203.

في قبائل «نيوليثيك» يقوم بتأدية طقوس مشابهة لهذه الطقوس من أجل الغرض نفسه، وهو أن يخلع نفسه من شبح القتيل»[1]. وكل قبيلة تستعمل طقوساً خاصة بها بصدد ذلك.[*]

3- روح الطوطم

استطاعت روح المقدس «الطوطم» غير المرئيّة، أن تجسد أهم مظاهر علاقة الذات الفردية بغيرها من الذوات. بل قدمت نموذجاً وافياً لهذه العلاقة. وعلى غير روح «المانا»، والأرواح»، «الأرواحيّة»، تبدو روح الطوطم أكثر حميميّة وألفة للبدئي. إذ ينخرط في تقديسها طواعيّة، غير ملزم إلزاماً يعاقب عليه من قبله؛ في حال انتهاكه للتحريم أو «التابو».

اعتنق البدئي هذا المبدأ، وأسس بنفسه لنفسه علاقته بغيره في نظام مؤسسيّ، وإن فرض على ذاته تقيّداً فيه، فمن الجلي أن هذا التقيّد المتفق عليه، يعد نسقاً مهمّاً من أنساق سلوكه الاجتماعي الراقي. وهنا يتبدى الوعي المجاوز للوعي الفعلي، في أنه (أي البدئي) استطاع أن يجسّد بوعيه، وعياً آخر يقوم على التنظيم، وعلى السلوك الراقي بين أفراد المجتمع. وأزعم أن هذا الشكل في العلاقات بين الأنوات؛ إما شهدته الإنسانية في ظل فكرة تطابق الإنسان مع الطبيعة، حيث البراءة ما زالت تكرّس نفسها في مخيلته، أو في ظل جماعات بدئيّة منعزلة، استوجب عليها أن تعيش في حالة وئام مستمر لمواجهة أية مخاطر قد تداهم العشيرة.

فمن مظاهر هذه الروح التي انبرت، أنها تمكّنت من أن تذوّب الذات الفرديّة في الذات الجماعية، وأن تصوّر الآخر في أنصع صور العلاقة الحميميّة بين الأنا والآخر، حتى ليكاد أن يختفي هذا الآخر، ويعيش في حالة انصهار تام مع أنا الفرد، وأنا الجماعة.

---

[1] نفسه، ص204.

[*] يذكر فريزر «ومن المألوف عند الهنود «الطومسونيين» الذين يسكنون كولومبيا البريطانية أن يطلي الرجال الذين يقتلون أعداءهم وجوههم باللون الأسود، فإذا أهملوا هذا الإجراء الاحتياطي، أصابتهم أرواح القتل، ووفقاً لاعتقاد هؤلاء الهنود، بالعمى». انظر فريزر، «الغصن الذهبي» ص207.

«وإذا قتل المحارب عند «الفيجيين» عدواً له في المعركة، تخلع عليه صفة القدسية، أي يصبح مجرماً». انظر فريزر «الغصن الذهبي»، ص209.

ومن مكونات هذه الثقافة البدئيّة المرتبطة بالطوطم، ذلك الاعتقاد الجازم بروابط القربي فيما بين أفراد العشيرة، أي أن ذوات الجماعة كانت على صلات حميميّة، ووئام كامل، تختفي فيها صورة الآخر بينها إلى حد كبير. فذات الفرد تصوّر الذات الجماعية، في حين أن الأخيرة مرآة للأولى. فثنائية الذات والذات الأخرى، اختفت في مظهرها الاجتماعي، وإن تجلّت في علاقتها الأليفة مع الآخر الطوطم. فالكل منخرط في ذات واحدة، وسلوك واحد، حيث لا سلطة لأحد على أحد. ولا تميز لعشيرة على عشيرة أخرى، ولكنها في إطار العشيرة الواحدة، شهدت توحداً. ولكي تحافظ العشيرة على تماسك الذوات، وانتفاء الآخر، راحت تحذر الاتصال الجنسي من قبل عضو من أعضاء الجماعة بعضوة أخرى فيها، وَسُنَّ ذلك دستوراً للعشيرة، إذ يعد ذلك من المحارم، وملزماً لكل أفرادها، وكان القصد من هذا القانون الحفاظ على العصب الواحد للعشيرة. هذا الخوف من الاتصال بالمحارم فهمها فرويد ورأى فيها «أن قرابة الدم تسد مسدها القرابة الطوطميّة».[١] ومع هذا، فإن الذات المنتهكة لهذا التابو، لا تنتظر عقاباً من الطوطم، وإن له ذلك، ولكن ذات القبيلة كلها هي التي تعاقب على انتهاك المحرم، وحجتهم في ذلك درء «خطر يتهدد الجماعة بكاملها»[٢]. أما التحليل السيكولوجي الذي علله سيجمود فرويد «هو أن دور الطوطم (الحيوان)، بصفته الحد الأول، يُحمل على محمل الجد العظيم في هذا التحضير. فجميع الذين ينحدرون من طوطم واحد متحدين دماً، ويؤلفون أسرة تعد فيها درجات القرابة، مهما تكن بعيدة، مانعاً مطلقاً للاتصال الجنسي»[٣].

هذه المؤسسة التنظيمية من العلاقات بين الأنا والآخر، تؤكد «أن نسق الدين القديم كان جزءاً من الكيان الاجتماعي الذي يعيش أتباعه في ظله»[٤]، وأنه في هذه الفترة التاريخية كان يقدم أفضل صورة لهذه العلاقات. ولا يكرس أي حضور قهري للأنا من قبل الآخر، إلا في حدود ما اتفقت عليه جماعة العشيرة. برز الطوطم أو تجلى هنا بكونه الشعار الديني للقبيلة، وصور الحاجة إلى وحدة

---

(1) فرويد، الطوطم والحرام، السابق، ص 14.

(2) نفسه، ص12.

(3) نفسه، ص 14.

(4) روبرتسن سميث، السابق، ص29.

القبيلة، وظل بكونه رمزاً ولا علامة مفيدة تدل على ما بين البدئيين من قربى، وتميزهم بعضهم من بعض»[١].

من اللافت في هذه العلاقة بين ذات البدئي والآخر والطوطم، ذلك التنوع في استقطاب أنواع الطوطم، لدوافع تقديسيّة، فقد اتخذ البدئي من الحيوانات، والنباتات، وغيرها من الجمادات رموزاً طوطميّة، وقد يفضي ذلك إلى رأي ديورانت بكون مذهب الطوطميّة «يدل دلالة غامضة على أية عبادة لشيء معين»[٢]. فلم تعتقد العشيرة بصلات أفرادها وحدهم، وظنت «بأنها قريبة الصلة مادياً ببعض أنواع مكونات الطبيعة الحيّة، أو الجامدة، وبنوع من أنواع الحيوانات في الغالب»[٣]. ولم يكن تصوّرها هذا إلا نابعاً من إحساس متفاقم لدي، من أن هذه الحيوانات أو النباتات، أو الجمادات مثل الأحجار والجبال، وغيرها، تمتلك قدرات خارقة، يتوقع توظيفها لصالحها، بالاستفادة من مكامن قوتها، وخصائصها، فقد كانت نظرته إلى بعض الحيوانات فاحصة، أضفى «عليها كل السمات المعجزة، ومن الواضح أن قدرتها تختلف عن قدرات الإنسان»[٤].

ولئن كان البدئي، في ظل مذهب الطوطميّة يعتقد بقوى الطبيعة الفردية، وببعض عناصرها، مثل الحيوانات، والنباتات، والجمادات، فإن من المؤكد أن صورة الآخر قد تعددت صورها وأشكالها لديه، وتنوعت وفقاً لاتخاذ كل عشيرة، أو جماعة طوطميّة رمزها الخاص بها، أو ذلك الذي تعتقد به العشيرة. وقد أحصى روبرتسن سميث الرموز الطوطميّة فوجد «أن العناصر الطبيعيّة التي كانت شغل العقليّة البدئيّة الشاغل، هي مختلف فصائل المملكة الحيوانية. فكانت تربطها بها خاصة علاقات من القربى والعداء، وتركزت فيها، آمالها، ومخاوفها، وعادتها الغيبيّة.»[٥]. وكان وجه الطوطم يتخذ شعاراً للعشيرة، أما أفرادها فكانوا يلبسون الأقنعة التي في احتفالات الطقوسيّة، وكانت هذه الأقنعة تمثل وجه الطوطم.

ولم يكن التابو (المحرّم) لدى البدئي إلا من صنع الذات نفسها، هي التي أنتجتها، لأمر تبدو ملامحه واضحة للحفاظ على التماسك الجماعي. وفي

---

(1) ول. ديورانت، السابق، ص107.
(2) ول. ديورانت، السابق، ص106.
(3) روبرتسن سميث، السابق، ص122.
(4) نفسه، ص122.
(5) نفسه، ص ص 123، 124.

المؤسسة الطوطميّة تتميز إجراءات التابو «في أنها لا تصدر عن أمر إلهي، ولكن الناس أنفسهم يفرضونها لنا على أنفسهم»، وتتميز أنها لا تقدم لنا أسباب وجودها، ومبررات التقيد بها، فهي «تقبل على علاتها كأمر لا مفر منه».[1] وإن بدا تحوّل روح آدميّة ميتة لزعيم، أو بطل إلى طوطم، أمراً يُسهل تفسيره. لم تفرض الأنا الفردية البدئيّة على نفسها ذلك التابو في تطوّر علاقتها بالطوطم، فقد تعدى الأمر إلى الأماكن والأشياء المقدّسة، فالتابو كما ذهب لتعريفه فريرز يقصد به « .. الأشياء المقدّسة التي تحظر على الناس الاقتراب منها خشية تدنيسها مما يعرض الشخص نفسه للخطر وللدناسة الشعائريّة».[2] وفي ضوء ذلك، يبدو التابو؛ وكأنه كبح لجماح رغبة الفضول للتعرف على الأشياء المقدسة، وكبت لولع الإنسان ودافعه نحو إنجاز المعرفة المطلقة، المودعة في خزانة الطوطم. أو هكذا يجعلونه. ولذلك؛ فإن الذي يتجاوز هذا المحظور، ويتحرر من هذا الكبت والكبح للدوافع، ينطوي تجاوزه هذا على مخاطر عقاب الجماعة ضد المنتهك، الذي يُطلق عليه الجَسُور[3]، والذي قد يتحول هو الآخر إلى تابو (مدني) يحظر الاقتراب منه.

يتفاقم – على ما نعتقد – هذا الكبح والكبت، حين يُرجى من التابو «حماية أشخاص أشراف أمثال الزعماء والكهنة»[4]، ففي هذه اللحظة التاريخية، بدأ التحوّل الجوهري لمضمون التابو، فقد صوّر بعض الملوك والكهنة أنفسهم بكونهم يتمتعون بقوة «المانا»، وبأنهم يمتلكون ناصيتها، التي تعطيهم «قدرة خارقة للمألوف، ولن يكون غير الموت مصيراً لرعاياهم، فيما لو اتصلوا اتصالاً مباشراً بهذه القدرة، ولكن الوزير، أو أي فرد آخر، محب بقوة «مانا» مجاوز للحد المتوسط، يستطيع دونما خطر أن يتصل بالملوك والكهنة، كما أن هؤلاء الوسطاء يفسحون مجالاً أمام مرؤوسيهم للاتصال بهم بدورهم؛ بدون أن يتعرضوا لأي خطر»[5].

في ظل نظام الطوطميّة، لم يُدْهِم الأنا الفردية في العشيرة خطر وجود الآخر؛

---

[1] انظر: جيمس فريزر، الغصن الذهبي، المترجم، هامش ص 130.

[2] انظر نفسه، ص130.

[3] انظر سيجموند، الطوطم والحرام، السابق، «المجمع هو الذي يتولى معاقبة الشخص الجسور، الذي تجلب غلطته على أقرانه الخطر» ص34.

[4] نفسه، ص33.

[5] نفسه، ص34.

قدر إحساس هذه الأنا بالخطر، حين استأثر الملوك والكهنة على سلطة الطواطم، ووقفوا عليها، وهكذا صوروا للناس قدرتهم السحريّة على التحكم بـ «المانا» فيها. فروّجوا لمظاهر السحر فيها، وبرزت –بظهورهم- ثنائيّة، الصراع بين الأنا الفردية العاديّة، والآخر الملك أو الكاهن، الذي تمثل بروح الإله الطوطم، أو بحارسها الأمين.

شهدت، في هذه اللحظة، الذات البدئيّة المقدّسة للطوطم انفصالاً نفسيّاً حقيقيّاً مع الآخر الطوطم، فخال التقديس الطوعي شائبة الملوك، والكهنة كآخرين يسعون عبر الطوطم، وسحر «المانا» فيها – إلى إخضاع الأنا الفردية، والأنا الجماعية للعشيرة لذواتهم ولأناهم؛ مستغلين في ذلك قانون الحرام (التابو) لمصلحتهم. فقد كان الحرام بعبارة فونت «يمثل الدستور غير المكتوب والأقدم عهداً للبشرية»[١].

ولهذا كله، أحاط هؤلاء الملوك والكهنة – بعد زمن من ظهور الطوطم – التابوات المنقولة إلى الطوطم، بهالة عظمة. «فالتابو المنقول عن ملك أو كاهن؛ هو أشد فاعليّة، ونجعاً من ذاك الذي ينقله رجل عادي»[٢]. واستهدف ذلك الترويج، أن تحيط الناس بهم بهالة أعظم، يتسنى لهم من خلالها إخضاعهم، والسيطرة عليهم.

وليس ببعيد عَهد، من تلك التحوّلات، أن نجد تعدداً في أنواع التابوات، في إشارة دالة على علاقة جديدة ظهرت بين الذات الفردية والآخر الطوطم من خلال التابو، وعلى بروز أوضح لثنائيّة الصراع بينهما من ناحية أخرى، وبين الذات الفردية العاديّة، والآخر الملوك، والكهنة الذين أحاطوا أنفسهم في هالة التحريم، واستقروا في أماكن مقدّسة يحظر الوصول إليها.

يفسر هذا التعدد، تجلي ثلاثةُ أنواعٍ من التابو: أولاً: تابو طبيعي مستمد من قوة «المانا» ارتبطت بشخص أو شيء. ثانياً: التابو غير المباشر، ويكون إما مكتسباً أو مأخوذاً عن كاهن. وأخيراً: تابو أقل من الاثنين السابقين من حيث الأهمية، وهو يتوسط بينهما، وأحد أشكاله مثلاً، تملك رجل لامرأة من النساء.[٣] إن هذا الانقسام والتعدد في التابوات، والتميز بينهم من حيث الأهمية. كان سعياً مقصوداً من قبل الآخر لإخضاع الأنا والتأثير عليها، باستخدام كل وسائل الإخضاع والسيطرة عليها. ويبدو أن تدخل الكهنة، تحديداً في الطوطم، وفي نظريّة التابو

---

(1) نفسه، ص 32.

(2) نفسه، ص34.

(3) انظر: نفسه، ص ص 32، 33.

فيها، قد سمح للسحر أن يظهر بكونه تابوا، مما دفع فريزر للقول بأن نظرية التابو، أو جزءاً كبيراً منها في الأقل، «هي مجرد تطبيق خاص للسحر التعاطفي، بقانونيه الرئيسين؛ قانون التشابه وقانون الاتصال»[١]. وهو نابع، كما ذهب ديوارنت، من «الخوف الذي قد يكون أساس الطوطمة، كما هو أساس كثير من العبادات»[٢]، بكونه سبباً قوياً للاعتقاد بالطوطم. وبالتأكيد كان منه في صورة أخرى إخضاع العالم والسيطرة عليه.

ج- جدلية الأنا وعلاقتها بالآخر الديني الساحر، الكاهن، الشامان

أفرز المجتمع البدئي القديم بنيتين اجتماعيتين، تداخل فيهما الديني بالأيديولوجي، مثلت البنية الأولى المحتوى الديني، في حين طبعت البنية الثانية، البنية الأولى بالمحتوى الأيديولوجي. هذا البناء التكويني لهاتين البنيتين أوجد مؤسسة السلطة، إذ فيهما التداخل والتفاعل قوياً، واجتمعتا ليكونا مؤسسة واحدة رسمت ملامح المكوّن العلائقي بين الأنا الخاضع والآخر المخضع. وهو ما قد يسر لنا عدداً من إشكاليات العلاقة بين الديني والأيديولوجي على مدى التاريخ الإنساني، ويقربنا إلى فهم محتوى هذه العلاقة، وطبيعتها، وأنماطها الإنسانية، الطبيعي منها والمكتسب، والعادي والطارئ.

ولعل من أهم الدراسات الأنثروبولوجية، التي التفتت إلى هذه الظاهرة، تعدُ دراسة روبرتسن سميث أقدمها وأهمها، إذ استطاع أن يؤسس لهذه البنيات، ويكشف عن علاقة الديني والسياسي الحميمة منذ القدم. فهو لا يرى أن التوازي «بين المؤسسات الدينية والسياسية يعد كاملاً في المجتمع القديم»[٣] فحسب بل رأى «أن هناك تشابهاً وثيقاً بين أقدم المؤسسات الدينية والسياسية..»[٤]، ونحو مزيد من تأكيد دقيق القول، توصل إلى أن هذا الارتباط بين هاتين المؤسستين «كانت بمثابة أجزاء من كيان العرف الاجتماعي الواحد.»[٥]، ما يشير إلى دلالة واضحة تكشف عن أن هذه العلاقة كانت جزءاً من كينونة هذا المجتمع، وصيرورته

---

(1) جيمس فريزر، الغصن الذهبي، السابق، ص 130.

(2) ول. ديورانت، السابق، ص17.

(3) روبرتسن سميث، ص22.

(4) نفسه، ص22.

(5) نفسه، ص22.

نحو الإخضاع والسيطرة، وضرورة حتمية تغدو داخله في تفاصيل حياته وكيانه. وسياقه المكتنة لرؤيته نحو الواقع المحيط به. فالدين كان بالنسبة للفرد «جزءاً من الحياة الاجتماعية المنظمة»[١]، بل إن مَبلغَ علمِ روبرتسن سميث، الذي كرس جهداً كبيراً سعى من خلاله لاستقصاء تاريخ قيام المؤسسة الدينية، وبحث في المقدس والمحرم فيها واهتدى من سياقاته إلى أن تاريخ قيام هذه المؤسسات ودورها، ونشاطها «هو تاريخ الدين نفسه، باعتباره قوة فاعلة في تطوّر الجنس البشري»[٢]

ولئن تتبع روبرتسن سميث هذه الظاهرة، ودرس البنية السياسية في المجتمع القديم في علاقتها بالبنية الدينية، ليكونا معاً بنية واحدة، تتداخل في سياقاتها المختلفة علاقات منظمة ومتشابكة، لم تجد الأنا الفردية البدئية بُدّاً من التعامل معها، بقدر ما نجدها أنجزت هذا التكريس نفسه على ذاتها، وكان حجتها في ذلك أنه من العرف الاجتماعي. وهي تلك الصورة الأخرى لممارسات القائمين على هذه المؤسسات بوصفهم آخرين، أو ممثلي للآخر الذي يكرسونه في تصوراتهم، على وعي الأنا الفردية في مجتمع العشيرة، أو الجماعة البدئية.

التوتر الحاصل في علاقات الأنوات في هذه المجتمعات بعضها البعض وتحولاتها إلى الاتصال فيما بينها، وبين هذه المؤسسات حَفَزَت سميث نحو استقصاء جذورها الاجتماعية التاريخية؛ فكان سؤاله الأول حول الماهّية والكيفية، ونهج من خلاله سميث سبيلاً حاول به أن يفهم ماهّية هذه المؤسسات، وكيف استطاعت أن تؤثر على حياة البشر، وتصوّغ لحياتهم.

وبقدر ما كان البدئي في أشد الحاجة إلى هذه المؤسسات التي أوجدها لنفسه، إذ لو «لم يجد الناس بينهم كاهناً لخلقوه لأنفسهم خلقاً»[٣]، فقد انحرفت هذه المؤسسات عن المبادئ التي قصدها البدئي، وهدف من ورائها أن يتجاوز الحالة الراهنة إلى فعل مجاوز يطور حياته، وعلاقاته، حيث صوّر القائمون عليها أنفسهم بوصفهم أوصياء على غيرهم، وكرسوا سلطاتهم على الناس، ووسموا أنفسهم بالمقدس والمحرّم، وتمسحوا بلباس الكهانة والسحر. فأحدثوا انقساماً في جوهر الذات الجماعية وطبيعتها، فتكوّنت طبقة أخرى في مقابل أنا الفرد العادية والأنا الجمعيّة.

---

(1) نفسه، ص26.

(2) روبرتسن سميث، السابق، ص26.

(3) ديورانت، ص117.

لقد نصب الكهنة والسحرة أنفسهم وسطاء بين العبد ومعتقده، وجاء زمن عدّوا أنفسهم بشريّة وأرباباً، جعلوا الناس يتأملون فيهم قدرات خارقة، فقد كانوا مثلاً يتوقّعون من ملوكهم الذين وضعوا أنفسهم في حالة تماهي مع الآلهة والأرباب، «أن يرسلوا عليهم المطر، أو ضوء الشمس في الموسم المناسب، وأن يساعدوا على نمو المحاصيل»[1].

كانت نظرة البدئي إلى الساحر أو الكاهن، وإلى سلطته اللامتناهية، وقدراته الخارقة، في جوهرها تفسّر - على ما يبدو - علاقة متبادلة بين الذات والآخر. فالبدئي حين كان يكرس الكاهن، أو الساحر بمقام الآلهة، أو ممثلاً له، كان هو الآخر ينشد من خلال الساحر، أو الكاهن خدمة تسخير العالم له، أو السيطرة على شيء من الأشياء، أو على ذات أخرى من الذوات المختلف معها. وفي المقابل كان يمنح الساحر، أو الكاهن فرصة تسخير الذوات الأخرى لأهدافهما ولمصلحتهما. إذ لم يكن البدئي واقعاً لوحده تحت سلطة السحر أو الكهانة وسيطرتها، فقد ظنا - الساحر والكاهن - أنه بممارسة السحر يستطيعان السيطرة على زمام الأمور، فلولا الأنا الفردية التي يقع عليها السحر، وتحتاجه لما كان لهما هذا الدور، وهذا السلطان. أي أنهما كان بحاجة للذات الأخرى حتى يمارسا السحر.

عزمت الطقوس الدينية في سياق تطورها التاريخي تطوراً تدريجيّاً على مدار عدة قرون، وكانت تعكس سمات فكرية تميز مراحل شديدة التباين من تطور الإنسان فكريّاً ومعنويا. تطورات وفقاً للتطور الذي شهده الواقع، وأسهم فيه جناحا المؤسسة الدينية الساحر، والكاهن، فالضرورة تقتضي أن يبرزا الجديد، فكلما عرف الوعي الفردي والجماعي تطوراً نسبيّاً، ورغبة في الفكاك، كان على الساحر، والكاهن أن يطور اتفقياتهما وممارساتهما نحو الفرد والجماعة. على أن علاقة الساحر بالكاهن لم تكن في أحوال عدة، على ما يرام فقد عرفت تمايزاً بينهما، تقدم فيها الساحر على الكاهن. فإذا اجتمعت لدى الساحر منافع أكثر من الكاهن، ازداد التمايز بينهما، وازداد الساحر تعالياً على الكاهن.

اجتمع للساحر شيء أكثر من الكاهن ازداد التمايز بينهما وزاد هو تعالياً على الكاهن، وأكسبه مصالح عديدة وإحساساً بالكبرياء، فأدرك الأخير (الكاهن) بأن

---

(1) ديورانت، ص100

البساط ينسحب من تحته، ليأذن ذلك بفراق بين الاثنين، بعدما تلاقيا في حين من الدهر، «لم تكن هاتان الوظيفتان قد انفصلتا تماما إحداهما عن الأخرى في تلك المراحل»[1].

ففي وقت متقدم اجتمعت فيه وظيفة الساحر بالكاهن، في وظيفة واحدة تجسد ممارسة السحر والكهانة معاً، وفي الوقت ذاته، وعند شخص بعينه. فقد كانت الطقوس المؤداة واحدة، واجتمعت فيها الشعائر الدينية مع طقوس السحر، وكانت تؤدي في وقت واحد، حيث كان الفرد «يردد الصلوات والتعازيم في نفَس واحد تقريباً..»[2].

تفاقم الصراع بين الساحر، والكاهن، وكانت أولى أهم دوافعه؛ هي حب السيطرة والتحكم بالأنوات الاجتماعية الأخرى، دون غيره، وسعي نحو مزيد من الكسب والمنفعة الاقتصادية، والسياسية، وثمة دافع نفسي لا ينفصم عنهما يبرز في سياق هذا الصراع والعداء، فقد اعتقد رجل الدين أن الساحر «هو الشفيع الوحيد الملائم، والوسيط الحقيقي بين العبد وربه، وبذلك كانت مصالحه الخاصة تتعرض للخطر..»[3].

نخلص إلى القول: بأن ثنائية الصراع بين الآخر المنقسم بذاته (الساحر، الكاهن)، قد كشفت عن صراع بين الديني – واللاديني، بين الكاهن الذي يدعي قدرته اللاهوتية، وبين الساحر الذي يصوّر مقدرته على التأثير، والسيطرة، والإخضاع للعالم، بما فيها تلك القوى العلوية التي يتسلح بها الكاهن، ويتمسك بقدراته على التواصل معها.

تفضي هذه الإشارة إلى تفسير هذه الخصومة، وهذا العداء الذي ظل قائماً، «فشعور الساحر بالاستعلاء والاستكناء»[4] ومواقفه من القوى العلوية، وقوله بأنه يمتلك من القدرات ما تمكّنه من السيطرة على المسحور، وعلى الأشياء، كل تلك الإشارات أثارت رجل الدين، واستفذته ادعاءات الساحر، ولجوء الناس إليه.

---

(1) فريزر، ص223.

(2) فريزر، ص223.

(3) نفسه، ص222.

(4) نفسه، ص222.

عَظُمَ فعلُ السحر والكهانة، وفعلاً فعلهما بين الناس، وراجت بضاعة الساحر والكاهن، واستفحل أثر سلطتهما وطغيانهما وتأثيرهما، فعنّ ذلك للملوك والرؤساء، وخطف لُبَهم، فاستحسنوا قوة نفوذهما، فراحوا يخلعون على أنفسهم لباس الدين عبر الكهانة، والسحر. هكذا وفي لحظة تاريخية ما، عقد تزاوجاً لازماً بين السياسي والديني، في مؤسسة واحدة ألقت بظلالها على تاريخ الإنسانية، ولعبت أدواراً متباينة سلبيّة، على مر العصور لأن بعض القائمين عليها استغل هذه التوأمة، وربما إيجابيّة في مراحل، من التاريخ الإنساني.

على أية حال، كانت السلطة المطلقة، هي ما دفعَ بهؤلاء الملوك والرؤساء إلى لبس ثوب الكهنة والسحر، تلك التي سعوا إلى غايتها، حتى وإن كانت وسيلة الوصول إليها القتل. تتجلى هنا، أنصع صورة لتلك الأنا المنفصلة عن الذات الجماعية، الساعية إلى موقع الآخر بغية السلطة، والثروة والنفوذ، في صَوْغ سؤالين، بدأ فريزر دراسته في كتابه «الغصن الذهبي»، وهما: «الأول لماذا يتعين على كاهن ديانا في نيمي – وهو ملك الغابة – أن يقتل سلفه؟. والثاني لماذا كان يتعين عليه قبل أن يفعل ذلك أن ينزع أحد الأغصان من شجرة معينة بالذات، كان الأقدمون يعتقدون بصفة عامة؛ أنها هي الغصن الذهبي الذي ذكره فرجيل»[١]. يشير هذا الأمر إلى دلالة السلطة – الآخر، وإلى ودورهما في استعمال العنف لقتل الذات من أجل الذات، أي إلى ثنائية الصراع من أجل السلطة، بين الذات والآخر، بين الأنا والأنا الأخرى. والمنجز الثاني الذي يضيفه كلام فريزر، أن الذات القاتلة، كانت تعي ما تقوم به تجاه الآخر، وأنها مشبّعة بالرغبة في تنفيذ هذا السعي، وفي الدخول في صراع مع الآخر، من أجل سلطة مطلقة، اجتمع فيها السياسي بالديني. «فقد أخذ الناس عبادة الآهلة مأخذ التسليم كما سلّموا بسائر أعراف الدولة».[٢]

ولم يتوقف الأمر عند حد الكهانة، فقد ظهر عديد من الملوك والرؤساء «كانوا يدينون بسلطتهم إلى حد كبير إلى شهرتهم كسحرة»[٣]. في شكل من أشكال هذا التزاوج بين السياسي والديني، حتى ألف الناس هذا الشكل من السلطة. فتجسدت صورة الأنا الفرديّة العاديّة من الناس، في مقابل الآخر السلطوي، الذي يمتلك سلطات مطلقة يمارس عليهم القمع، والقتل، وغير ذلك.

---

(1) فريزر، «الغصن الذهبي»، ص96.

(2) سميث ، ص22.

(3) فريزر، «الغصن الذهبي»، ص246

وما أن نمضي في الزمن، حتى نجد أن هؤلاء الملوك قد ابتكروا من مفهوم السياسي الديني السلطوي شكلاً مغايراً ألّهوه مستوحين ملامح قناعه من طغيان السلطة الدينية لتبرير السلطة السياسية والأيديولوجية، له أثر عميق عند الناس، هذا الشكل حمل خطابا دينيّاً – سياسيّاً، قصد إلى تأليه الملوك، وإحاطتهم بكل طقوس الآلهة والأرباب، وتجبيلهم كآلهة وأرباب، وأحسب أن نجد أنفسنا إزاء نوعين من الآلهة البشر. «(وهما على التوالي) الإله البشري الديني، والإله البشري السحري. ففي النوع الأول يسود الاعتقاد بأن كائناً مختلفاً عن الإنسان، وأكثر منه سموّاً ورفعة، يتجسد لفترة قصيرة، أو طويلة في صورة آدمية، ويظهر قوته ومعرفته اللتين تفوقان قوة الإنسان وعلمه، بإتيان المعجزات، والنطق بالنبوءات من خلال الجسد الآدمي الذي تنازل واتخذه سكناً له»[1].

وتتجسد صورة «الإله السحري» بكونه رجلاً ولكنه هنا «يمتلك بدرجة غير عادية القدرات، التي يزعم بقية الناس أنها توجد فيهم – ولكن بدرجة أقل، وعلى نطاق أضيق»[2]. وثمة نوع آخر من الإله البشري هو «الإله البشري الملهم»؛ وهو رجل يستمد «ألوهيته من إله تواضع فأخفى بهاءه السماوي وراء قناع» بشري معتم يستمد الإله البشري – من النوع الثاني أو السحري قوته الخارقة من تعاطف جسماني مع الطبيعة»[3]. كل هذه الألوهيات سعى إلى تجسيدها السياسي السلطوي مستفيداً من الدين والسحر، ولا يعني ذلك أن الديني والساحر لم يؤلِّها نفسهما، على العكس من ذلك؛ فقد استغلا علاقتهما بالسياسي ليخرجا بهذه التخريجة. ونجد هنا، أن هذا الشكل يتكامل بنياته عند البابليين، والآشوريين وعند الإغريق والرومان.[*]

وعلى غير الساحر والكاهن، يبدو الشامان عكسهما، فقد يكون رجلاً أو امرأة، يوظف حياته في خدمة المجتمع ولا يمارس الشعائر الدينية، في كل الأوقات مثل الكاهن، ولكنه في أوقات معينة، وبعدها يعود إلى طبيعته العامة، مثله مثل أي إنسان آخر. «فالشامان يضطلع بواجباته الدينية، بالإضافة إلى واجبات أخرى ضرورية لكسب الرزق، وذلك لأنه يوجد في مجتمعات لا تحوز على تسهيلات

---

(1) نفسه، ص244.

(2) نفسه، ص245.

(3) نفسه، ص245.

(*) مسخ الكائنات.

اقتصادية للإنفاق على مؤسسة دينية منظمة»[1]. فبينما يمارس الكاهن سلطته الدينية كل الأوقات، يكتف الشامان بأداء الواجب الديني في الأوقات المحددة، وهو يُختار بمهارة، وتميّز، أو بتأثير يبديه باتصاله بالقوى العلويّة، أما الكهنة فهم يعدّون لمهنتهم بتدريب عنيف، ويبدون قدراً كبيراً من الاستعداد النفسي، والبدني، والعقلي، لكي يمارسوا دوراً كهنوتيّاً سلطويّاً على الآخرين.

4- ثنائية الصراع في الشعر الملحمي والمسرحي

يحتوي الموروث الإنساني، بلا شك، على مخزون هائل من الخبرات والتجارب المتكدّسة التي اكتسبتها الذات الإنسانية في إطار تحوّلاتها التاريخيّة المختلفة. وإن شهدت هذه الذات انقساماً خلقته خصوصيّات الشعوب، وثقافاتها المتعددة، فإن ما من سبيل آخر غير محاولة معرفتها، وإعادة إنتاجها، وفقاً لهذه الخصوصيات أولاً، وعلى نحو يُحْدث تقارباً بين شظاياتها، وأجزائها أخيراً. وهذه المسألة لا تخلو من هدف ينطوي على محاولة خلق تناغم بين الذوات الثقافية المتعددة، وعلى فهمها للآخر.

ولقد اتسمت النفس الإنسانيّة بأنماط متشابهة على مر العصور، قد تختلف بعض الشيء؛ وفقاً لتدخّل الزمان والمكان وأثرهما عليها، وفقاً وللدوافع، وللحفزات المهيمنة التي تشبعها الرغبة في القيام بعمل ما، يكشف حقيقة هذه الذوات، وهو أمر أغرى عديداً من العلماء، والباحثين لدراستها؛ ودراسة تفاعلاتها في الإنتاج الشعري الأدبي الإنساني بعامة، وسيسهم، بلا شك، في بلورة أشكال من التفاهم بين الأنوات الثقافيّة المختلفة، بين ثقافة «النحن»، وثقافة «الهم» وثقافة «الأنا» وثقافة «الآخر»، وسيفضي إلى خلق مساحة جديدة من الحوار، والفهم للآخر.

وإذ يصعب على المرء الإلمام بكل أنماط هذه الذات، وأشكالها وكل تحوّلاتها البكر، وهو أمر لابد أن تجتمع له جهود جبارة، فلا تثريب الآن، من أن نتناول شكلاً دالاً على تفاعلاتها، ونشاطاتها في مرحلة من مراحل تحولاتها التاريخيّة، وهذا الشكل هو المنتج الشعري، الذي صوّر أنماطاً مغايرة لها، وكشف عن تأزماتها الحقيقية، وعن ردود أفعالها، وكتب سيرة لعلاقاتها المعقدة، وتوتراتها المتشابكة منذ قديم التاريخ إلى حديثه.

---

[1] مقدمة، ص606.

وقد ترك لنا الشعر الملحمي والمسرحي القديم، شيئاً من هذا، بدءاً من أول ملحمة شعريّة وجدت في الأرض، وهي الملحمة الجلجامشيَّة، مروراً بالملاحم الشعريّة الهوميريَّة، والمسرحيّات الإغريقيَّة والرومانيَّة القديمة، وبالأنساق الشعرية لمعلقات الشعر العربي القديم، وقصائده الطِوال، وانتهاءً بما صوّره لنا الشعر الحديث من أنماط لحركة الأنا الشعرية وتَفاعلاتها مع غيرها من الأنوات الأخريات، ولنا مع الشعر قصاص برسم علاقات الأنا ويظهر تجلياتها الفنية، وأنساق حضورها.

ولئن بدت الأنساق الشعريَّة السومريَّة، والإغريقيَّة، والرومانيَّة، بما أبرزته من جماليَّات فنيٌة مصوّرة، لصراع الأنا مع نفسها، ومع غيرها من الأنوات؛ فإن هذه الأنساق قدمت مشهداً حقيقيّاً وواقعيّاً لـ أنا الشرق في صارعها مع أنا الغرب في مرحلة من مراحل التاريخ الإنساني، وفي وجه آخر من أوجه هذه الذات النفسيَّة الإنسانيَّة تكشف عن صراعها الذاتي الداخلي، كما تصوّر تجربة هذه الذات، وأنماط تفكيرها، وما تشكل به بنيتها التي تقدم الوعي الذي يمثل الأنا في أعلى درجات ديناميكياته الفاعلة التي تتوغل في الواقع وتحدد رؤيته تجاهه، وتجاه المستقبل، ضمن أبنية تركيبية عديدة أبرزتها أشكال فنية وأدبية أخرى..

وليس أقل من ذلك ما أكدته «الأنا»، فيما أنتجه الأدب والشعر خاصة،، اليوناني، والروماني القديم من جماليَّات، استطاعت، بعمق أن يمنح الأنا»، حضورها الفاعل، عندما حددت منظومة علاقاتها المعقدة مع غيرها من الأنوات وفي شخوص دخلت في النص الملحمي الواحد في صراعات وتشابكات، ووقائع وأحداث، تجعل الأنا الفردية تعيش في أغلب حالاتها الإنسانية، في مجمل توتراتها المعرفة. فالشخوص والأنوات الأخرى هنا، يمكن أن تكون امرأة، أو ملكاً، أو قائداً أو طفلاً، أو رجلاً مسناً، أو كائناً ممسوخاً، وهذا يكشف لهذه الأنا الأوربية في مرحلة تاريخية عاشها الآخر الأوربي، لا تتكفل لتجديد أنماط تفكيرها، ووسائل إدراكاتها، وأشكال علاقتها بعضها البعض، وإنما يجعل الأنا غير الأوربية أكثر فهماً لهذا الآخر في سياق البحث عن تحولات أناته، ليس في هذه الفترة المعاصرة فحسب، بل وفي نشأتها وتحولاتها التاريخية.

وإذ يبدو من دواعي فهم الآخر، أن نعرفه عبر شكل من أشكال ثقافته، وهو الأدب، الذي لا ينتمي إلى ثقافتنا الأدبيَّة العربيَّة، بل يكاد يكون غريباً عنها،

ومجهولاً عند قراء العربيَّة، تتأكد من هنا، أهمية تناول هذا الأدب، لاستقصاء حركيّة «الأنا» فيه، وفهم ظواهرها، وهي عملية تعد محاولة مهمة لا لفهم هذا الآخر في مرحلة ما فحسب، بل لاستقراء تحوّلات «الأنا»، وفهم طبيعتها التاريخيّة، والمعاصرة. والمستقبلية وهذا الأمر ينبغي أن تقوده دراسات هذا الأدب باقتدار، باحثة عن إرهاصاته، ومنعطفاته وتحوّلاته، وحقيقي أن هذه المسألة تنطوي على محاولة لتقريب الثقافات المتعددة، وفهم خصوصيتها، وتجليات مغايراتها، والسمو بروحها في المجتمعات الإنسانية المختلفة.

وأحسب، إنه للبغية نفسها، رأى طه حسين أن «على المثقفين واجباً خطيراً هو أن يقربوا هذا الأدب الرفيع إلى أوساط الناس. دون أن يغضوا منه أو يسفوا به»[١]، ويعجب طه حسين أننا – نحن العرب – اطلعنا على فلسفة اليونان «ولم نعرف من أدبهم وفنهم شيئاً ذا خطر»[٢]. كما يرفض أن ننعزل بالذات، ونتحرك في دوائرها، ونعكف على تضخيمها، فإن نهضتنا لن تكون بهذه العزلة، «وإنما تكون بالتعرف إلى الشعوب الأجنبية، والاتصال بها، والأخذ منها، والإعطاء لها».[٣].

وبالرغم من عنايتنا حديثاً – من خلال الترجمة – بالنذر اليسير من الأدب اليوناني، فقد ظلّت هذه العناية محدودة، وتلك مسالة لها جذورها التاريخيّة، وأشار إليها البستاني في مقدمة ترجمته لملحمة الإلياذة، فقد كتب أنه «ليس في ما بين أيدينا من التأليف ما يشير إلى أن ديوان هوميروس نقل إلى لغة العرب. فهو بلا ريب لم يُعرف، وإن كان معروفاً عند خاصة العلماء في بغداد لعهد العباسيين، إذ كان يتناشده الأدباء من نقلة الكتب المقربين من الخلفاء بأصله اليوناني ونقله السرياني»[٤]. ومع أنه يشير إلى أن الإلياذة قد انتشرت في بلاد فارس، والكلدان في هذه الفترة «لأن تاوفيلي الرهاوي الذي نظمها بالسريانيَّة، كان مُنَجم المهدي ثالث خلفائهم..»[٥].

كما يحتمل أن للجواري الروميّات من السبايا وغيرهن، والنصارى دوراً في نقل بعض من هذه الأناشيد على شحتها، ولكن الأمر لا يعدو أكثر من ذلك. وقد وردت

---

(1) انظر طه حسين، مقدمة ترجمة ...، ص ص 6، 7.

(2) نفسه، ص6.

(3) نفسه ، ص5.

(4) البستاني، ص ص 25، 26.

(5) نفسه، ص26.

إشـارات عنـها في «عيـون الأنبـاء» لابـن أبـي أصـيبعه، أمـا الجـواري فمـن أمثـال جاريـة الرشيد خرشي، وأما من غير النساء، مثل ابن ماسويه وابن الحقي، وحُنين بن إسحاق[١]

وقد أرجـع البـستاني إحجـام العـرب عـن معرفـة الـشعر اليونـاني، بـرغم أنهـم عُرِفُوا بأنهم قومُ أدب، وحفظـة للـشعر، أرجعـه إلى ثلاثـة أسـباب: «الـدين. وإغـلاق منهم اليونانية على العرب. وعجز النقلة عن نظم الشعر العربي.»[٢]

وأيًا كانت الأسباب، فلن يستقيم فهمنا ومعرفتنا للآخر، واطلاعنا على خباياه، ونوايـاه، ونوازعــه أودوافعــه، وحَفَزاتــه، إلا بمعرفتنــا لثقافتــه وعلومــه، وتاريخــه، ولنفسياته، على مر العصور، قديماً وحديثاً، وأن نبدي تعاملاً راقياً معه، كما تملي علينا ثقافتنا وحضارتنا العريقة. وإن كان ذلك لزاماً علينا منذ فترة طويلة، أن نترجم آثارهم، أو كان ينبغي «على العرب أن يفعلوا ذلك قبل ألف عام نيِّف»[٣]، كما ينظـر إلى ذلك جمال الدين الأفغاني، وهو يحث البستاني على صنيعه هذا في الترجمة.

أ- الأنا الجلجامشية (يقين الخلود / يقين الفناء)

علـى ألـواح مـن الفخـار، بـدأ التـاريخ يحفـر حروفـه، ويـنقش سـطور الكـلام، واسـتقامت الكتابـة لغـةً محفـورة، كـان ذلـك منـذ عهـد طويـل مـضى، مقـداره آلاف السنين مما يعدون. حينذاك كان الشعر هو النص الأول لهذا التاريخ، في حـين كـان الشعراء هم الكتبة الأوائل لأبجديات هـذا المـتن، حينمـا كانـت بـلاد سـومر، وكانـت بابل أقدم حضارات الأرض.

كان الشعر يحكي قصة الزمان والمكان، وكان الـشعراء لا يعزبـون عـن تـصوير واقع بيئتهم، فكتبوا عن بداية الخلق، وعن الطوفان، وعـن جنـة عاشـوها، غمرها الطوفـان «عقابـا لأهلـها عـن ذنـب ارتكبـه أحـد ملـوكهم الأقـدمين»[٤]، وهــي صـورة تنطوي على دلالة الطغيان والعناد المؤذي لـدى الحكـام والـسلطة، وهـو الـذي جلـب الدمار لأهله وسيتغير أمر سببه؛ فيما إذا كان هذا الطوفان، هو طوفان نـوح، وفقـاً للنصوص الدينية.

---

(1) نفسه، انظر، ص26.

(2) نفسه، ص63.

(3) نفسه، ص25.

(4) ديورانت، قصة الحضارة، الجزء الثاني، ص16.

كان الشعراء يلتمسون السبيل في متن النص الشعري السومري، نحو بلورة وقائع الصراع بين الأنوات الفردية أو الجماعية، وعلاقتها ببعض. الصراع بين وأنا الشرق والآخر الغرب، وبين الأنا الغازية والأنا الأخرى المُغْزى عليها في داره، بين الأنا المُعتدية والأنا المُعتدى عليها، وبين الأنا السامية والأنا الأخرى غير السامية.

وليست من خبايا الأشياء القول: إن الصراع بين أنا الشرق، والآخر الغرب سابق لعهود قديمة، وإن الشرق ذاته، أو الغرب ذاته، قد شهدا توترات وصراعات في تلك العصور، وما أدل على ذلك إلا تلك الألواح الطينيّة التي صوّر بها الشعراء أول وقائع لأحداث تاريخ هذا الصراع مكتوبةً، وأول ملحمة أسطورية تحكي قصة بطلها جلجامش.

- **الشاعر السومري دنجرد أمو**

لقد شرحت أقدم قصائد التاريخ كُتِبت على أحد الألواح الطينية، ربما يصل تاريخ كتابتها إلى 4800 عام، كتبها الشاعر السومري دنجرد أمو، قصة نهاية مدينته لكش، وأور على يد لوجال – زجيزي، الذي نكّلَ بأهلها، واستهزأ بآلهتها، كاشفاً عن قسوة «أنا الآخر» الغازيّة، تجاه الأنا المُغزى عليها، وعن أساليب قمعها. فقد نُهبَت المدينة، وذُبِح أهلها، وسيقَت تماثيلها أسيرة ذليلة، كل هذه الأحداث صوّرها الشاعر السومري دنجرد أمو في الأبيات الآتية:

«وا أسفاه! إن نفسي لتذوب حسرة على المدينة وعلى الكنوز

وا أسفاه ! إن نفسي لتذوب حسرة على مدينتي جرسو (لكش) وعلى الكنوز.

إن الأطفال في والمقدسة لفي بؤس شديد

لقد استقر (الغازي) في الضريح الأفخم

وجاء بالملكة المعظّمة من معبدها

أي سيدة مدينتي المقفرة الموحشة متى تعودين؟»[1]

لم تسلم أور، مرة أخرى، حين أعلنت مدينة لكلدان، وشهدت ازدهاراً جديداً؛ امتدّ من 2500 إلى 700 ق.م؛ فقد دهمها العيلايون من الشرق، والعموريون من الغرب، وأسروا ملكها، ونهبوها ودمروها، وانتزعوا تمثال إشتار الآلهة المحببة

---

[1] نفسه، ص18.

إليهم[1]، في انتهاك فاضح لمقدساتهم. وحيال ذلك، استطاعت الذات الشاعرة أن تعبّر عن هذه المأساة، كاشفة عن قمع «الأنا» من قبل الآخر الغازي، في إشارة صريحة تكشف عن المسكوت عنه، وتتحرر من المكبوت، إذ تظهر هذه «الأنا» المستيقظة مُقَاوِمةً، تبدأ أول أساليب مقاومتها بتجاوز أنساق الخوف، والقلق المتكوّنة في الذات النفسية الداخليّة. تتجاوزها إلى التعبير المقاوم، وإلى كشف الآخر في الخطاب الشعري، بسرد تفاصيل أساليبه القمعية. تتحول أنا الوعي الممكن على رأي جولدمان، هنا، إلى أنا معبّرة عن «الأنا» الجماعية للسومريين، وتكون جزءاً منها، تعاني ما تعانيه، وتقف معه في المصير الواحد نفسه، وتتصاعد توتراً في الأبيات الآتية:

لقد انتهك العدو حرمتي بيديه النجستين

انتهكت يداه حرمتي وقضى عليّ من شدة الفزع.

آه ما أتعس حظي ! إن هذا العدو لم يظهر لي شيئاً من الاحترام،

بل جردني من ثيابي وألبسها زوجه هو،

.....................»[2]

على أن الآخر الغازي، لم تدم هيمنته، بل لم يستطع – فيما بعد – أن يحمي نفسه، إذ أقبل على حكم بابل الملك حمورابي، الذي حوّل «الأنا» المعتدى عليها، والمستسلمة إلى آخر غازٍ، وتحوّل الآخر «العيلاينيون، والعموريون» إلى «أنا» مُستَسلمة، ومهيمن عليها؛ في لحظة تاريخية، لم تحرر «الأنا» المقهورة والمهزومة نفسها، فحسب، بل تحولت إلى آخر معتدٍ. إذ حرر حمورابي بابل، وغزا بعد ذلك بلاد عيلام، وعمور، وآشور.[3]

في ضوء هذا التحوّل الديناميكي، نلاحظ تبادلاً للمواقع بين الأنا والآخر، إذ تحوّلت الأنا إلى آخر، وتحوّل الآخر إلى أنا. تحوّل المعتدى عليه إلى معتدٍ، وتحوّل المعتدي إلى معتدى عليه، وهذه المسألة تكشف عن نزوع «الأنا» الدائم المقاوم للاعتداء والغزو، في حالة من حالاتها، وأنَّ هذه «الأنا» متشبّعة بثقافة المقاومة،

---

(1) انظر، نفسه، ص، 121، 22.

(2) نفسه، ص22.

(3) نفسه، ص23.

ممزوجة برغبة السلطة، والهيمنة، والتمركز. ونلاحظ انفكاك ذات الآخر المعتدي، وتداعيها واضمحلالها، في مقابل استعادة «الأنا» المهزومه لتماسكها وقوته، فيتحوّل هنا فعل الأنا المغايرة إلى فعل المجاوزة، إلى «أنا» معتدٍ وغازٍ هو نفسه. على أن أكثر الإشارات دلالة على تحريك هذه النوازع كانت هي الرغبة في «السيطرة على طرق التجارة، والاستحواذ على السلع التجارية»[1]، أي أن العامل الاقتصادي والتجاري شكّل الحَفْز المُهِم نحو الغزو.

أما المثير للالتفات في نوازع هذه الأنا نحو الحرب والسيطرة، فهو «منشتوسو» ملك «أكد»، الذي شنَّ حرباً على بلاد عيلام، في سابقة وحيدة تحركت الجيوش لها، «ليستولي على ما فيها من مناجم الفضة، وليحصل منها على حجر الديوريت لتصنع منه التماثيل التي تخلد ذكره..»[٢]، وهو أمر انطوى على دلالة تداخل السياسي والعسكري مع الثقافي الفني. وكشفت عن منزلة الفن العظيمة عند هذه الأقوام.

لم تكن هذه الوقائع، قد صوّرت جُلَّ مشهد الصراع بين ثنائية الأنا والآخر، وجدليّة التحاذب بينهما، وهو هنا، مثل أول أشكاله في ثنائية الحرب بين كش، وأرد، وبين الساميّة وغير الساميّة وهو الصراع الذي أذن بمأساة دمويّة بدأت أولى توترات حلقاتها في أرض الجزيرة العربية منذ العصور القديمة. في إطار سعي لتثبت هُويّة الأنا بين الهُويّات، هُويّة الأنا الساميّة، في مقابل هُوية الآخر غير السامي في كش وأور نفسيهما، أي في الشرق نفسه، وشهدت هذه الروح المتوثّبة لهويتها تفاقماً في التمسك بالهوية، مع الاعتداءات القادمة من الغرب فيما بعد.

فلقد تواصل مسلسل صراع الأنا بالآخر، بعدما استولى الساميون على مناطق غير ساميّة في بابل، وحكموها حكماً ساميّاً، بمعنى آخر أن صراعات تمت بين الذات الشرقية نفسها، في مقابل صراعات وانقسامات حصلت بين الذات الغربية ذاتها. تحوّل النزاع في داخل هذه الذات نفسها إلى خارجها، فقد استولى القائدان الآريبان قورش، والإسكندر في القرن السادس، والرابع قبل الميلاد على بابل، في حين استمرت الصراعات بين الصليبيين والمسلمين، فيما بعد.[٣]

---

(1) نفسه، ص27.

(2) نفسه، ص27

(3) نفسه، ص17.

ولقرون عدة آلت فيها مقابض الحكم والسيطرة للشرق، في مقابل عهود غَنِمَ فيها الغرب ما غَنِمَ من تراث ثقافي، وإنساني شرقي، أحيا بها حضارات الغرب، وبث فيها الروح. وهو أمر أكده ديورانت الذي رأى أن الغربيين «لم يشيّدوا صرح الحضارة، بل أخذوها عن بابل ومصر، وأن اليونان لم ينشئوا الحضارة إنشاءً؛ لأن ما ورثوه منها أكثر مما ابتدعوه .. وجاءت إلى مدائنهم مع مغانم التجارة والحرب».[١]

ونحسب، وفقاً لما تقدّم، أن المضمار الوحيد الذي يمكن أن نخوضه في تحليل ما جرى من صراع، يتحدد في أحداث جرت بشقيها الفردي والجماعي، ففيها تتحرك النوازع والرغبات، وتكتنفها المكبوتات والمجموحات؛ إذ أن هذه العمليّات تبدو أكثر ظهوراً في أنساق نتائج الغزو، والاعتداء، والقمع، والكبت. فعلى المهزوم تدور الدوائر، وتترتب عليه مظاهر التنكيل، والإبادة، والاضطهاد. «فقد كان المهزومون».. يباعون ليكونوا عبيداً، فإذا لم يكن في بيعهم ربح ذُبحوا ذبحاً في ميدان القتال، وكان يحدث أحياناً أن يقدم عشرات الأسرى قرباناً إلى الآلهة المتعطشة للدماء ...»[٢].

وعلى أية حال؛ لم تكن الأنا الحاكمة تمارس استغلالها في كل الأوقات، في سومر وبابل شأن غيرها في التاريخ البشري؛ فقد جَلَبَ ملوكُ سومر الرخاء لشعب سومر، ولم يكن كل الملوك الذين حكموا بابل في صعيد واحد. فحين أثرى الكهنة واستغلوا الناس، نتيجة سلطاتهم الواسعة وظهور الـ «باثيسي» أو الملك الكاهن، فقد حرَّم الملك أورو كاجينا ملك لكش «استغلال الأغنياء للفقراء، واستغلال الكهنة لكافة الناس»[٣]، وثمة ما يشهد على وجود قوانين في التاريخ الإنساني دفعت عن الإنسان هذا القهر، وشكلت إرثاً إنسانيا عظما. وتقوم شريعة حمورابي المشهورة أول علامة شاهدة على ذلك. فقد جمع حمورابي هذه القوانين من عهود سابقة تعود إلى «عهد أور – أنجور، ودنجي اللذين جمعا قوانين أور ودوّناها ..»[٤]

ومثلما عُرف حمورابي بشريعته، عُرفَ جلجامش بأسطورة بطولته في مدينته أوروك، تلك الأسطورة التي سردتها أول ملحمة شعريّة عرفها الإنسان، وهي ملحمة «جلجامش» وكان اسمها في الواقع «هو...»، أو «هو الذي رأى»، وكان قد

---

(1) نفسه، ص10.

(2) نفسه، ص27.

(3) نفسه، ص17.

(4) نفسه، ص27.

كتبها الكاهن البابلي «سن ليكي إنيني»، الذي عاش حوالي سنة 1100 ق.م، وطوَّرها عن بدايتها التي كُتبت في بداية الألف الثاني ق.م، وكتبت على أيدي شعراء عديدين.[1]

الملحمة الجلجامشية صورة جليّة لتضخيم الذات في أوسع مساحاتها، بلغت ذروتها ببلوغ الأنا إلى مراتب الخلود، تصاعدات في حالة من حالاتها إلى هذه الآفاق، وفي غالب حضورها في الأحداث والوقائع التاريخية والأسطورية إلا في نهايتها، حين وصلت هذه الذات إلى يقين الفناء، وخلود الإله. أو كما كشف النص الجلجامشي، أن الآلهة في مرتع شمس «هم الخالدون»، وما دونهم من البشر فانون. وهي نهاية أحدثت انفجاراً في بنية هذه الأنا، وتلاشياً في تصوّراتها، ونزاعاتها، ورغباتها، وطموحاتها، وعبرها وصلت إلى الحقيقة الغائبة، حين توصل الوعي الجلجامشي إلى حقيقة ثنائية «الحياة والموت».

الملحمة، هنا، بقدر ما تكشف عن انتصار «الذات»، أو سمو «الأنا»، وتعاليها، وقوتها، تكشف في جانب آخر منها عن فشلها وتواضعها، وعن حاجتها إلى الآخر، في إطار البحث عن الخلود، أو الإجابة عن سؤال الخلود، وسُبُل تحقيقه؛ وهو ما ظهر جليا، بإعلان جلجامش حاجته إلى إنكيدو، ورغبته في بقائه معه لتحقيق فكرة الخلود وقد ظهر ذلك واضحاً في حزنه لموته، وسعيه إلى آخر مغاير أو ذات أخرى تساعده على كشف طرائق تنفيذ هذه الفكرة وتحقيقها، وهو ما بدا واضحاً حين قصد الحكيم أوتنابشتيم، وعنده وصل إلى حقيقة الفناء، وزيف الأنا بالخلود؛ إذ لم تكن هذه الأنا، قبل إلا مرآة للذات، فقد كان لا يرى إلا ذاته، قائمة في الأشياء، طاغية على الذوات الأخرى، حاضرة في الزمان والمكان، لا ترى في الآخر حاجة، ولا تسعى إليه، ولا تتصور وجوده؛ بل مارست سلطة القمع عليه، وكبتت رغباته. وهو ما أفضى لهذا الآخر – الذي يمثل كل ذوات الجماعة – إلى شكوته عند الآلهة. لأنه كان يعض على فكرة الخلود بالنواجذ.

وحين تراءت أمامه حقيقة الفناء ووهم الخلود، تحوّلت هذه الأنا من ذات مكتسبة ليقين الخلود إلى أنا مجردة منه، ومن أنا متماسكة إلى أخرى مفككة،

---

(1) سن ليكي انيني، الملحمة الجلجامشية، «هو الذي رأى»، نظم وترميم وتعليق، جرجس نسيم ناصيف، دمشق، دار المجد للطباعة والنشر، والخدمات الطباعية، 1992.

مضمحلة، ومن أنا منتصرة دوماً إلى أخرى مهزومة ومنكسرة من داخلها، وفي داخلها، لا بفعل خارجي، هذه المرة، كأن يخوض حرباً خارجية غيرها يداهمه فيها هجوم غازي، أو غيره؛ بل بفعل انهزام داخلي لهذه الأنا، كان الهازم الأول لها هو يقين الفناء وزيف يقين الخلود؛ فقد رام عليها هذه الأنا ما حصل للصديق المخلص أنكيدو، وما أكد حقيقة موته.

إشكالية خلود الأنا، وثنائية الحياة والموت، الخلود والفناء، هما المضمونان المشكّلان والمهيمنان على المسرود الشعري في الملحمة. إذ استطاع الخطاب الشعري، هنا، أن يحوّل هذه الإشكاليّة الفردية عند جلجامش بكل رغباتها، وطموحاتها، وحَفَزَاتها وقلقها الفردي، إلى بحث في طبيعة الذات الإنسانية في الغالب، وإلى استقصاء لإشكاليّة أنا الإنسان، والسلطة، والأنا المتسلطة تحديداً.

ولأن الملحمة صوّرت أقصى حدود أنانيّة «الأنا» في حضورها البشري المتكرر، وفي أبعادها، ومغايراتها القلقة، وفي أزماتها الداخلية، بما وفرت من عناصر القوة والسلطة والخلود في أقصى حدود التصوير الإنساني، في مقابل عناصر الضعف، وحقيقة الفناء، وحالة الانكسار، فإنها، على أية حال، لم تصوّر «أنا السلطة» في مرحلة من مراحل التاريخ القديم فحسب؛ ولكنها صوّرت طبيعة هذه «الأنا»، في تطوّرها التاريخي، أيّاً كان الأمر، ومهما كانت شخصيّة جلجامش «هل كان جلجامش رجلاً من لحم ودم، أو كان شخصيّة خيالية خلقتها الأساطير وملاحم البطولة»؟؛ [1]، إن هذا النص السومري قد قدم لنا الذات بحقيقتها، وحقيقة السلطة في سعيهما للخلود؛ فجلجامش إنسان أولاً، وسلطة أخيراً.

ولا يقتصر أمر صراع الأنا، أو تجانسها مع أنا الآخر في الملحمة، على الذات الجلجامشية، تلك الذات التي اكتسبت تميّزها البدئي في الطبيعة البيولوجية لهيئة شخصية جلجامش، فقد ولد جلجامش ابنا للآلهة «ننسون»، من «لوجال بندا» ملك أوروك، ثلثه إنسان، وثلثاه الآخران إله، بحسب ما جاء في النص. إذن، ولدت هذه الذات وهي محاطة بدوافع التميّز، والاستعلاء والتضخيم، فأقامت علاقتها بالآخرين، بوحي مما تتمتع بها من صفات القوة:

---

[1] فراس السواح، جلجامش (ملحمة الرافدين الخالدة)، دمشق، منشورات علاء الدين، ط1، بدون، ص31.

العمود الأول

44 – هل يحق لغيره أن يقول: أنا الملك الحق؟

45 – فبالاسم جلجامش قد دعي منذ يوم مولده[١]

وفي عمود آخر يقول النص السومري لجلجامش:

1- ثلثاه إله، وثلثه بَشر

2- ما لهيئة جسمه من نظير

ملاحظة: 7 أسطر مشوهه

8 – كثور وحشي [يرفع رأسه عالياً][٢]

20 – لقد خلقت أرورو هذا الثور الوحشي[٣].

كتب «سن ليكي أنيني» في الملحمة «هو الذي رأى» واصفاً بإعجاب شديد بطولة جلجامش وبأسه، وشخصيته، في موقف درامي يصوّر جنوده الذين يتبعونه في أي لحظة، وأي مكان يسير عليه.

جلجامش، الفذ الذيذلت له كل الصعاب[٤]

فاق الملوك ببأسه وحكت حكايته الركاب

جسم متين، نجل، أو دوك هو الثور الرهاب

إن سار يتبعه الجنود وقائد فذ مجاب[٥]

لكن هذا الإعجاب الذي أبداه الناس لجلجامش، كان له حدٌ فصل بينه وبينهم، فلما امتلأت دنياه بالغرور والاستعلاء، والطغيان، والقهر على الآخر، المُتمثل في الأنوات الجمعيّة الأخرى (الناس)، حدث الانفصال والقطيعة، نتيجة الصراع الذي شاركت فيه أنوات أخرى، الذي بدأ بين «أنا» جلجامش الفردية رمز السلطة والقوة، والأنا الجمعية التي تصوّر أنوات الناس في المجتمع. فشكوه للآلهة،

(1) نفسه، ص110.

(2) نفسه، ص 110.

(3) نفسه، ص 111.

(4) سن ليكي انيني، هو الذي رأى، السابق ص ص 16، 17.

(5) نفسه، ص ص 16، 17.

إلى السلطة العُليا، تلك التي ارتأت أن تخلق بديلاً له يعادله في القوة، لكي يحدث التنافس بينهم تناغماً سلطويّاً، واجتماعيا، ونفسيا.

يروي النص الأسطوري لملحمة جلجامش أن أرورو هي التي قامت بخلق أنكيدو، ولما علم جلجامش بذلك، بعث كاهنة من معبد عشتار لكي تستدرج قدومه إليه. وفي هذا دلالة على روح المؤامرة، وعلى أثر المرأة القوي على الرجل، وإشارة إلى قدرتها على الانتصار عليه مهما بلغت قوته، ويشير من ناحية أخرى، إلى بداية انهزام هذه «الأنا» من «أنا» أنكيدو الأخرى في معركتها مع جلجامش، الذي رفض في جزء آخر من أجزاء الملحمة، عشتار زوجاً له؛ وهي التي عرضت عليه الزواج، وهامت به حبّاً.

يحمل ابتهاج الناس بقدوم أنكيدو ففحوى هذا النص الأسطوري، الذي يشير إلى انتقام المرأة، وقدرتها على رد الإهانة، ونداً لقوة جلجامش وسلطاته الكاسحة، دلالة على إدراك هذه الذات الجمعية (للناس) «الجمهور»، لأهمية هذا التنافس؛ لإحداث إيقاع متوازن لفعل القوة والسلطة، في حالة لا شعورية من حالات الرفض للقوة والسلطة المفرطتين.

ولئن كانت الغلبة لجلجامش في هذا الصراع، استفرد بها من خلالها بالقوة، فإن من جماليات هذا السرد الشعري في الملحمة، ومن عناصر تقنياتها، أن حوّلت المتوقع إلى غير المتوقع. فالمتوقع أن تزداد «الأنا» جلجامش طغياناً، وتتعاظم استكباراً، ولكنها على غير ذلك شهدت توتراً من نوع آخر، ومغايرة مدهشة، تجاوزت بها حالتها السابقة إلى حالة نقيضة. فقد امتدت يد جلجامش إلى الآخر (أنكيدو) ليحدث تجانساً وامتزاجاً قويّاً بين أنا جلجامش والآخر أنكيدو. «الأنا» تتجانس مع الآخر (أنكيدو)، إذ خطب جلجامش المنتصر ود أنكيدو المهزوم وصداقته، وراح يغيّر من أشكال علاقته بشعبه، لتشهد هذه الأنا تجانساً قويّاً إيجابياً مع «الأنوات الجمعية» (الناس)، هكذا سعى جلجامش إلى التعبير في أسلوب حكمه، جاعلاً الآخر امتداداً لأناه وجزءاً منها. فقام بهذا العمل الجبار الذي يخلده، فراحت الناس تثني عليه:

ومضى إلى أنكيدو يبغي ضمه

ويشد منه العزم يجلو همه:

أنكيدو .. يا نسل الفيافي والقفار !

أنت الفتى الأنقى كما ضوء النهار.

هيا إليَّ لنسكن درب الحياة

خلّين نمضي والشرور إلى الممات.[1]

سعت الآنا الجلجامشية إلى الخلود بأمن واستقرار، الخلود الذي سيكتبه الناس، الناس الذين سيظلون يتحدثون عنه بإعجاب وفخر واعتزاز. في هذه المرحلة، مرحلة انقلاب الذات على نفسها، ستسعى أنا جلجامش إلى خلود تعوّض به جزءاً من ماضيها الطاغي إزاء الآخر الجماعي، وستحقق إشباعاً نفسياً قائماً لديها في اللاوعي، وهو «الخلود» ولكنه هذه المرة من نوع آخر وعبر طريق الخير. الخلود لدى الآخر الجماعي «الشعب» برضاهم، وستتولد ديناميكية جديدة في العلاقة بين الأنا والآخر، هذه المرة، سيكون فيه الخلود متعلق بـ «الأنا» الجمعيّة، لا الأنا الفردية وحدها. وستقدم الأنا الفردية السلطوية هنا، صورة فريدة للسلطة، ستبدي هذه الأنا قدرة على مقاومة الشر الداخلي المتراكم لديها في النفس الفردية البطولية، وقدرة أخرى بالمقابل على التحوّل إلى عمل خيّر، وستتحول القوة لخدمة الخير بدلاً من الشر.

مثّلت واقعة منازلة جلجامش لصديقه الآخر أنكيدو، الذي تحوّل إلى جزء من أناه وقتلهما معاً للوحش «خمبابا» الذي يصوّر الشر، وقتلهما أياه، إشارة إلى تحوّل داخلي للذات، تسعى هذه الذات، نحو الاندماج مع الآخر، والانصهار معه في بوتقة واحدة، إلى سعي الذات للآخر، وإلى اعتبار كل واحد منهما جزءاً لا يتجزأ من الآخر. الآخر هنا قد يكون «أنكيدو»، وقد يكون الشعب، أي قد يكون ذاتاً فرديّة، أو ذاتاً جمعيّة، لذوات الأفراد الآخرين. تتكرر صورة التحام الأنا بالآخر وتداخلهما معاً في مشهد آخر تمثل في قتلهما – جلجامش وأنكيدو – قتلهما لثور السماء، الذي أطلقته عشتار ليعيث الفساد في الأرض، نكاية بجلجامش، ورداً على أهانته لها.

وتشهد الأنا تصاعداً متزايداً في مغايراتها نحو الالتحام بالآخر والتوحد به، وتصل ذروتها، حين تقرر الآلهة – كما في الرواية الأسطورية- أن تنزل بأحدهما عقاب الموت على ما فعلاه مع «خمبابا»، و«ثور السماء»، وإذ يقع الاختيار على أنكيدو، حتى ليحزن جلجامش لموته، ويحتفظ بجثته ثلاثة أيام، رافضاً تسليمه للدفن[2].

---

[1] سن ليكي أنيني، السابق، ص 43.

[2] فراس السوّاح، السابق، ص35.

يضع موت أنكيدو، الأنا الجلجامشية موضع الشك من الخلود، ليواجه سؤال الفناء والخلود معاً؛ فقد تأكد له الآن، حقيقة الموت ووهم الخلود، ليتحول هذا اليقين إلى قلق دائم للأنا ذاتها من المصير نفسه الذي آل إليه جزؤه الآخر (أنكيدو).

وتزداد الأنا المغايرة انفصالاً عن يقين الخلود، تلك التي كانت متأصلة في وعيه، حين يقصد جلجامش الحكيم أوتنابشتيم ملك شوريباك، ليسأله عن سر الخلود، وعن ثنائية الحياة والموت، فيلقنه درساً في ذلك، وهنا تظهر القيمة الجمالية لنهاية الملحمة، إذ تقرر «الآلهة» أن يحدث طوفاناً، فيبلغ عن هذا الطوفان الإله -الذي حضر الاجتماع- أوتنابشتيم بالقرار، فيبني سفينة تنقذه وأهله، فيخلع الإله «أنليل» صفة الخلود عليه وعلى زوجته، ويقول أوتنابشتيم لجلجامش، والآن يا جلجامش، من سيدعو الآلهة إلى الاجتماع من أجلك، فتجد الحياة التي تبحث عنها.[1]

هنا، تشهد أنا جلجامش أقصى حالات التمزق والتلاشي، فواقعة الحكيم أوتنابشتيم تنطوي على دلالة عميقة يمكن استقراء ملامحها، من أن الخلود يكمن في الحكمة والعقل، لا بالقوة والسلطة، فالخلود هو خلود للحكمة، وبالحكمة نفسها يخلّد الإنسان، ويخلّد الأنا، وأن القوة والسلطة فانية، والأفراد فانون. لم يجد هنا، جلجامش خلوداً، بل وجد يقين الموت والفناء.

ب- الأناشيد الهوميرية «الأوديسية»

تبدو الأنساق الشعريّة المكوّنة للشعر اليوناني القديم، أكثر المجالات إبرازاً لحركية الأنا في صراعها مع الآخر، وهي تفترض على هذا النحو، آفاقاً متعددة لتحليل تحوّلاتها، وصوغ تفاعلاتها، واستقراء أنماطها المتغيرة والمتجاوزة. فقد استطاع هذا المنتج الشعري الإنساني أن ينفذ إلى النفس الإنسانية، ويميط اللثام عن جوانب مهمة منها، ويبرز أشكالها، وأبعادها المتعددة.

تجلّت الأناشيد الهوميرية بكونها أهم المُبدعَات الفنية الشعريّة وأبرزها، فقد أسهمت إسهاماً لا نظير له في إبراز خفايا تحوّلَات الأنا، وشهدت حضوراً قوياً في التراث الشعري الإنساني، أسست لبناته في أروع صور تجلى فيه الصراع بين الأنا

---

(1) نفسه، ص ص ، 31، 32، 33، 34، 35، 36، 37.

والآخر في المجتمع اليوناني القديم بخاصة، وفي المجتمع الإنساني بعامة، بكون هذه المرحلة التاريخية تعدُ جزءاً من الحياة البشرية برمتها، ولأنها في الوقت نفسه، عرفت أرقى الحضارات الإنسانية ثقافة ورقيّاً؛ ولأنها كذلك فقد استطاعت أن تتناول أكثر المشكلات الإنسانية المتعلقة بالذات الفردية تعقيداً، وتقدمها بكونها نماذج لأكثر حالات النفس الإنسانية تأزماً، وقلقاً وصراعاً، وأشكاليّةً، استطاع خلالها هذا المنتج الشعري أن يحلل سياقاتها المتعددة تحليلاً نفسياً ويسبر بعمق أغوارها وأن يعرضها في أقصى حالات توترها، وانتصارها، وانهزامها.

تنبري بعض هذه النماذج الشعريّة على هذا الأساس، بكونها قادرةً على ترجمة هذا الواقع، واقع النفس البشريّة، حتى الآن، وإن بَعُدَ زمانها، على النحو الذي أدمت قلوب مشاهديها، وأغزرت أعينهم من جهيش البكاء في أعياد الديونيزيا، واللينايا، وفي احتفالات الديثرامب، وغيرها من الاحتفالات والمراسيم الدينيّة، تلك التي كان الناس في اليونان القديم يتعرفوا من خلالها على الآثار الأدبية الخالدة، وعلى أعظم المسرحيات التراجيدية، والكوميدية صدقاً وتعبيراً وثقافة.

يتقدم هذه النماذج زمناً وأهميةً، وفكرةً بعد الإلياذة، ملحمة هوميروس «الأوذيسة»، تلك التي نقف من خلالها أمام شخوص عديدة؛ كل منها تكشف عن نموذج مغاير للأنا، ونموذج مغاير للآخر. فقد صوّرت لنا الأناشيد الهوميريّة في «الأوذيسة» الأنا البطلة في شخصيّة أوديسيوس، في علاقتها مع الأنوات الأخرى، تلاقياً وتباعداً، صراعاً وتآلفاً، امتداداً وانحساراً.

وبينما نجد هذه الأنا المتفاعلة لأديسيوس في «الأوديسة» تلتقي مع «أنا» الشخصية البطلة العائدة من حرب طروادة، وهي شخصية «أجاممنون»، في «ثلاثية أوريست» لاسخيلوس، أنا فاعلةً، ومؤثرةً في تفاصيل علاقتها بالأنوات الأخرى منها الأنا القاتلة والجاحدة «كليمنسترا»، والأنا القاتلة والمهيمنة «ايجبيست ايجبشوس»، والأنا الضحية، «ايفيجنيا»، والأنا المقهورة اليكترا، والأنا المنتقمة الابن أوريستيس أو «ريستيس»، وغيرها من الأنوات غير المحورية الأخرى التي لعبت دوراً مهمّاً مع الأنوات الأخرى، فإن ذلك كله، يجعلنا نقف مشدودين أمام تحوّلات الأنا في أقصى درجاتها فعاليّة، وأمام مشاهد لا تحصى من أدوارها المتعددة.

وهذه الأنوات هي نفسها التي حركت أحداث مسرحية «إلكترا»، وما تضمنته مسرحيات «إيفجنيا في تاوريس»، و«إيفجنينا في أوليس». ليوربيديس. ولأن

موضوع هذه الأعمال جميعاً من حيث المضمون أريد له إبراز دور «الأنا» والوعي الإنساني في أرقى تجلّياته الفنية، المعبرة عن رؤية العالم من خلال رؤيتها للآخرين. وتقديم هذه الذات الإنسانية في تفاعلاتها داخليا وخارجيا، فقد يُغري ذلك لتناول مضمونها في تصوير صراع الأنا، وفي كشف غرائزها المكبوتة والمقموعة، وتحديد رغباتها القامعة والمهيمنة والمشبَّعة، وفقاً لما تحتويه من منظومات متعددة لعلاقات معقدة، ومتشابكة فيما بينها، يصبح الأنا محوراً رئيساً أو مركزيّاً في تفاعلات أحداث الواقع (العالم)، يظهر فيها تارة مهاجماً أو مدافعاً، وتارة أخرى متآمراً، أو ضحية، وفي أحايين أليفاً أو منتقماً.

هنا، تبدو الأنا متفاعلة في كيمياء الأحداث، تستأثر تفاصيل الزمان والمكان، وتصنع وقائعها، وتحرك مجرياتها. وهو ما بدت عليه ملحمة «الأوذيسة الهوميرية» التي أبرزت الأنا الجمعية الحاكمة بنمطها المتآمر، فيما نلحظه من قيام الخُطَّاب الملوك الذين استغلوا غياب «أوديسيوس»، للنيل من زوجته «بنلوب» ملكة إيثاكا، ورغبتهم بخِطْبَتها والزواج منها، آملين ألاّ يعود الملك «أوديسيسوس» من رحلته، بعد أن حقق لهم انتصارات عظيمة في طروادة.

أما «بنلوب» نفسها، فتظهر في صورتين للأنا، أولها «أنا» قويّة متماسكة متحملة، صابرة على غياب زوجها «أوديسيوس»، مواجهة، إذْ قاومت كل إغراءات الملوك لخطبتها، متمسكة بزوجها. استطاعت أن تتذرع عليهم بأحاييل كثيرة، حتى تبعدهم عنها، كأن تقول بأنها تنسج ثوباً، وحال اكتماله ستنظر «في خطبتهم لتختار من بينهم زوجاً لها بدلاً من أوديسيوس»[1]. هنا تُظْهِر ما لا تُبْطِن فالأنا الظاهرة المتحايلة غير الأنا المضمرة، المتمسكة بزوجها.

بهذه الحيلة، كشفت لنا «بنلوب» عن نوع مغاير لحالة من حالات التماهي بين الأنا المضمرة، والأنا الشعريّة والـ«هو» الآخر زوجها أي بين «الأنا والـ«هو»»، لتكرس واقعاً مكبوتاً في الداخل النفسي «الشعوري» للأنا، وإن تظاهرت هذه الأنا بغير ما تعتزم السعي إليه لتحرير المكبوت أو المسكوت عنه، لظروف ما، وتحقيق إشباع الرغبة في عودة «أوديسيوس» زوجها، طامحة بأن تفوّت الفرصة على الأنوات الأخرى «المتآمرين» للنيل منها. نحن هنا، أمام أنا متفائلة يحدوها الأمل

---

(1) هوميروس، الأوذيسة، ترجمة دريني خشبة، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، بدون، ص4.

بعودة زوجها البطل، وبفضح خيانة الآخرين، وكشف نواياهم المستترة، ولتكتمل الصورة النهائيّة في تقديم نماذج عدة لهذه الأنا يحدوها الأمل.

أما الوجه الآخر لـ «أنا» بنلوب، فهو صورة مناقضة للأولى، فهي هنا، «أنا» خائفة، ومضطربة، تشكّلت حين أبلغها الأمين «ميدون»، رغبة المتآمرين عليها، واعتزامهم قتل ابنها «تليماك»، فراحت تستغيث بـ «مينرفا» ابنة سيد الأولمب، باسم ما ذبح لها «أوديسيوس» من تضحيات لتنقذ ابنها «تلماك»، مخاطبة إياها:

«اسمعي يا ابنة سيد الأولمب ! يا مينرفا العادلة ! باسم ما ذبح لك أوديسيوس في هذا القصر، وما ضحى نتضرع إليك، ونتوسّل بك، ونصلي لك، أن تصوني ابنه الأمير، وأن ترسلي عبوسه من سواظ غضبك على أعدائه ..»[1].

وفي مقابل ظهور أنا بنلوب، وأنا «أوديسيوس»، كما سنأتي، تبدو «أنا» مضادة متجسدة في صورة الآخر أو الآخرين، وهم المتآمرون، لأن الآخر ليس شيئاً غير أنه أنا أخرى واقع في ضمير آخر من الضمائر، أو في مجموعة الضمائر، فالآخر ضمير مقابل للأنا، تحت مسمى «الهو»، و«الهم».

ولكن أنا «بنلوب» لا ينفصل عن «أنا» «أوديسيوس»، بل تشكّل امتداداً له، وحضوراً فاعلاً لغيابه، وجزءاً لا يتجزأ من «أنا» جامعة لهما. إن «أنا» أوديسيوس محوري بكل تفاصيل الملحمة، فهو «أنا» البطل، و«أنا» الضحيّة، أنا المُنْتَقِم و(المنتصر). وأنا الممتلئة بزهو المُلك والمَلك. تقف في هذا الإطار بعض المشاهد دالة على ذلك، منها قيادته لجيوش اليونانيين، وانتصاره على الطرواديين. وهو هنا «أنا» تجسّد الضحية، المتصوّر، في غدر الملوك له، الذين أرادوا خطبة زوجته، وعبثوا في قداسة حرمته وقصره، الذي استحلوا فيه كل شيء في أثناء غيابه، أما الصورة الأخرى لهذه «الأنا»، فتظهر في مؤامرة رجاله عليه، وفي السياق الشعري للنص كشفٌ لـ «النحن» المعبّرة عن الـ «هم» في مقابل الـ «أنا»، إذ يقول النص على لسان أوديسيوس «لعب الوسواس في صدور رجالي، زاعمين أني أحمل ادخاراً من الفضة أسبغها عليَّ أيولوس الملك ... قال قائلهم يا للآلهة ! ابدا ما وطئت قدما أوديسيوس بلاد قوم حتى تهالكوا عليه فرحين معجبين مكبرين ! وهو اليوم يعود من طروادة، ومعه من طرفها وسلبها الحجم الكثير .. أما نحن فواأسفاه علينا !

---

[1] نفسه، ص55.

لقد شاركناه تلك الرحلة المشؤومة، وها نحن نرضى من الغنيمة بالإياب، ونعود منها صفر الأيدي»[1]

نستطع أن نقتفي آثاراً واضحة لإحساس الأنا، وشعورها بالضيم في المقاطع الآتية «لعب الوسواس في صدور رجالي»، «قال قائلهم»، «أما نحن فوأسفاه»، «نعود منها صفر الأيدي»، ومع ذلك فإن الأنا هنا، لا تقف موقفاً مستسلماً، إذ لا يشترط الهجوم على الأنا، تسليمها بالانهزام والانكسار، فقد تنتج هذه الأنا شعوراً مخزوناً في اللاوعي، يتصاعد بالإحساس بالمخاطر إلى تدبير مجالات دفاعيّة له، «فالأنا» عند أوديسيوس، توقعت الهجوم، وتدبرت الدفاع في آن واحد، وإن بالهجوم المضاد الوقائي، الذي التمس حضوره في واقعة تدبير الخطة مع ابنه تليماك للانتقام من أعدائه.

«ألقى أوديسيوس أسماله .. ووقف عند الوصيد حتى لا يفر أحد من أعدائه؛ فينجو من الموت الذي هو ملاقيه .. وأرسل إلى حلقوم انطونيوس سهما سراشا عجل به إلى هيدز .. وذعر الآخرون حينما رأوا أخاهم يسقط إلى الأرض، رمته لا نفس فيها ولا حراك»[2]. هنا نلحظ تحوُل الأنا الفردية عند أوديسيوس إلى قوة في مواجهة أنوات الجماعة المتآمرة من الآخرين.

كان يمكن أن نتوقع عبر سرديّة النص الملحمي، أن تقع «الذات» أوديسيوس، في حالة من الحالات فريسة لغدر ذوات الآخرين المتآمرين، فإذا اقتفينا أثر الصراع، وحجم المخاطر المتسلسلة التي دهمت أوديسيوس في رحلة العودة، وما قبلها وبعدما، يتولد لدينا الإحساس بهذه النهاية المأساوية الدرامية لهذه الشخصية، فلدينا إشارات دالة على احتمال وقوع الذات الفردية، مجهضة من قبل الذوات المتعددة «الآخرون المتآمرون»، ولكن هوميروس أراد في خطابه الشعري وفي شعريّة متجلّية أن يفاقم من حضور الذات الفردية ويضخمها، ويمنحها دوراً بطوليّاً فاعلاً، الذات البطلة، وهو الذي وظف قريحته لذلك، لكي يُشْبِع دورها عند المتلقي، فمنحها الإحساس بالتسامي في مقابل تداعي الأنوات الأخرى، وانهيارها أمامه، فتحوّلت الأنا من ذات ضحية مستهدفة دائماً إلى أنا منتقمة تأخذ القصاص لنفسها، ولماضيها ولحاضرها، وتحوّلت من ذات مدافعه إلى ذات منتصرة، قد تعزز الزعم

---

(1) نفسه، ص114.

(2) نفسه، ص232.

بانتصار «أنا» الفرد على أنوات متعددة، لاسيما حينما يتعلق الأمر بوقوف الخير في مقابل الشر القادم من أشرار عديدين..

ج- «ثلاثية أوريست»، أجاممنون لإسخيلوس - «إليكترا» ليوربيديس

ربما يبدو التناص حقيقة واقعة في استلهام إسخيلوس للنص الملحمي في «ثلاثية أوريست» «أجاممنون»، و«حاملات القرابين»، و«الصافات»، وكذلك يوريبيديس في مسرحياته «إليكترا» و«إيفيجنيا في تاوريس» و«إيفجنيا في أوليس»، لمضمون ملحمة الأوذيسة الشعرية لهوميروس مع الأخذ بواقع متغيرات مهمَّة بَدَتْ فيها لمسات إسخيليوس ويوريبيدس.

أول هذه المتغيرات الملموسة في الأنوات، أن أجاممنون في «ثلاثية أوريست»، و«إليكترا»، بعد عودته إلى بلاده، وبعد انتصاره لجيوش اليونان في طروادة، يقع ضحية كبرى لفكرة قميئة، يجتمع في تنفيذها زوجته كلمنسترا وعشيقها (ابن عمه) ايجبيست. نحن إذن، إزاء اعتداء سافر من قبل الآخر على الأنا «أجاممنون»، هذه الأنا التي لم تتوقع الهجوم، كما عند أوديسيوس في الأوذيسة، ولم تتهيأ لأي تدابير دفاعية، فوقعت في شرَك الآخر الخائن كليمنسترا.

وقعت هذه الأنا أجاممنون، من أول لحظة لعودتها في شرك الغدر. كما أنها، لم تنتقم لنفسها، فجاءت أنا متضخمة في واقع الأمر، ولكنها تشهد في الوقت نفسه تقلصاً متزناً نتيجة هذا الغدر وعلى نحو ما عرفناها عن أوديسيوس. ففي الشطر الأول يبدو أجاممنون قائداً منتصراً هزم جيوش الطرواديين، ولكنه مهزوم هزيل في قعر داره، فالأنا المتضخّمة لأجاممنون لم تُقلص في الشطر الأخير فحسب، ولكنها انتهت إلا من بقايا، استمد منها أبناؤه دورة الانتقام، وشموا منها رائحة الثأر لأبيهم.

ولئن كانت «بنلوب» متمسكة بأوديسيوس، فإن «كليمنسترا» أسهمت بدور محوري في التآمر عليه، والانقضاض عليه. ومن المفارقات أن الأنا عند «كليمسترا»، تبدو قوّية أو وحشية أمام أجاممنون، وإن كان ثمة ما يُفسّرُ ذلك – فإنها ضعيفة هشة، مستسلمة إزاء حب إيجبيست، وتابعة لأناه المسيطرة عليها. فتبدو أداة طيّعة له، ومستسلمة لهذا الآخر ايجبيست:

«ما دام ايجبيست إلى جواري

يوقد نار الحب في مدفأتي

وهو الذي أوقدها سنينا»[1]

وتنطوي على هذا النحو، «ثلاثية أوريست» و«إليكترا» على وقائع جديدة، ومؤثرة لصراع الأنا مع الأنوات الأخرى، وعلاقتها ببعض سلباً أو إيجاباً، فهي تتداخل، في منظومة من العلاقات تتفاعل معها؛ ولا تنفصل في جزء من أجزائها عن الإطار الشكلي لعقدة الأنا، وتأزماتها في النفس البشريَّة، وظهورها بأنماطها، وأشكالها المتعددة.

وإذا كان سقوط كليمنسترا في غرام إيجبيست، قد أحدث تغيراً في «الأنا» الساقطة، فإن تحوّلاً عميقاً قد صنع هذا التغيّر القوي للأنا عند كليمنسترا، كانت إرهاصاته في حقيقة الأمر واقعاً في اللاوعي، ظهر على السطح الوعي في أثناء مقتل أجاممنون، في التحليل النفسي الفرويدي كان في اللاوعي (اللاشعور) مخزوناً من الحزن والكبت على مقتل الابنة ايفجينيا؛ وصل إلى الوعي (الشعور)، ليشهد قمة توتراته وتجلّياته في أثناء مقتل أجاممنون. وتعود خلفيّة ذلك إلى واقعة تقديم أجاممنون إيفجينيا ابنة كليمنسترا ضحيةً لمارس إله الحرب، بموافقة الأب أجاممنون نفسه. هذه الأنا، الممتلئة بالحزن على إيفجينيا، التي لم تأخذ دوراً محوريّاً، هي نفسها التي تخفت وراءها باقي الأحداث وأبزها، وهي التي نسجت خيوطها، وصاعدت من متتالياتها. فإشكالية شعريَّة الخطاب، بدأت بالسرد الشعري لوقائع وأحداث مؤلمة بدت في أول وهلة أمراً اعتياديّاً (تقديم إيفجينيا قرباناً لمارس إله الحرب)، ولكنها ظهرت بعد ذلك مؤثرة، وماسكة بزمام الأحداث وبالمؤثرات المتعاقبة.

هذه الضحيّة هي في الحقيقة، ليست ضحيَّة الآخر (أبوها)، أو ضحية الآخر (الكاهن)، أو (الملك) الذي أشار عليها بالمجيء ليعقد قرانها فحسب؛ بل هي ضحيّة «الأنا» الغازيّة المتمثلة بجيوش اليونان على الآخر الجيوش الطرواديّة، فقد سقطت «إيفجينيا» ضحية السلطة الأبويّة، والدينيّة، والسياسيّة، ضحية الاعتداء على الآخر :

أجاممنون لحظة العناد

قدم بنته وفلذ صلبه

---

(1) اسخيلوس، (ثلاثية أوريست)، ترجمة لويس عوض، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون، 1987م، ص ص 177، 178.

ونور عينه وحب قلبه

إيفجينيا زينة العذارى

وزهرة الوديان والبكارى

ذبيحة لمارس رب الحرب.[١]

وفي مقطع آخر:

دارت على الأبطال والكماة

رحى القتال عشر سنوات

مذ خرجت جحافل الغزاة

تثأر في طروادة العصماء

لخطفها هلانة الحسناء.»[٢]

استشبعت هذه الفجيعة في اللاشعور عند الأم كليمنسترا، لتتحول مع المدى إلى عقدة، ودوافع مكبوتة، استهدفت انتقام أناتها من الآخر أجاممنون، هذا الذي سعى بنفسه لتقديم ابنتيهما إيفجينيا مستسلماً غير معترضٍ إلى الموت. تمارس هنا، كليمنسترا نوعاً من العقاب القاسي، الذي يبرز قسوة لا متناهية موجهة نحو «إجاممنون»، حتى تولّد لديه شعوراً بالذنب، حتى وأن كان ذلك يمكن أن يحدث في اللحظات الأخيرة من لحظات موته، وفي النزع الأخير، ولكنه سيطفئ – بالنسبة لها – نار الانتقام التي اشتعلت في نفسها منذ مقتل إيفيجنيا. إنه، إذن الموت في مقابل التيقن من الشعور بالذنب، وإطفاء لهيب الانتقام والأخذ بالقصاص منه، لأنه لم يقف حائلاً دون موت ابنته. ازدادات هذه الدوافع تفاقماً باتهام كليمنسترا لأجاممنون بأنه لعوب نساء، الأمر الذي ولّد لديها قهراً داخليا مكبوتاً آخر، كما وجد إشباعاً له، في (القاتل العشيق) إجيبتسوس، الذي استطاع أن يوظف هذا الانحراف، توظيفاً أنانيّاً لخدمته، رغبة منه في الاستيلاء على السلطة والقصر.

إن تسلسل الصراع بين كل هذه الأنوات شهد توسُعاً غير عادي وخطير، بعد ذلك، بدأ بسقوط كليمنسترا في حبائل الآخر إجيبتسوس، اللذين دخلا في علاقة غير

---

(1) نفسه، ص47.

(2) نفسه، ص45.

بريئة، وراحا يخططان للانقضاض على أجاممنون، إشباعاً لرغبة الانتقام عند كليمنسترا، وإشباعاً لحب السلطة عند أجيبتسوس. وإذا كان سقوط الأنا عند أجاممنون مثّل اعتداء أنا بشريّة على أنا أخرى، فإن السقوط الأول لإيفيجنيا؛ قد حدث بإيعاز من قبل الآخر الديني والإلهي، المتمثّل بـ «الكاهن».

تفاقمت قسوة الأنا القاتلة متجاوزة حد قتل أجاممنون؛ وكان يراد لها أن تقتل ابنه أوريستيس وابنته إليكترا، فقد لاحظ العاشقان «أن إلكترا نَمَتْ على مقتها إياها، واحتقارها لهما بسبب مقتل أبيها، وأنها تتوق إلى الانتقام له».[1]، وهكذا تعاضدت أنوات الانتقام عند كل من الابن أوريستيس وأخته إليكترا، أما إيفيجنيا فقد أخذتها يوم تضحيتها أوتيمس إلى أرض تاورس لتنصبها كاهنة لمعبد الربة[2]. وهكذا تتصاعد الأحداث لتصل كل أنا من أنوات شخوص النص الشعري إلى قمة الشعريّة، ووصول الأنا إلى قمة تحوّلاتها، وتوتراتها، وتفاقمها نحو الانتقام.

5- نشوء الثنائية الضديّة في المعتقد الديني

يمثل المعتقد الديني أهم استقصاءات التأصيل المؤسس لمعرفة نشوء أول ظهور للآخر، تمت في التاريخ الإنساني على الإطلاق، في مقابل الأنا. فقد أجمعت الديانات السماويّة جميعاً على قصة آدم وحواء، ثم قصة هابيل وقابيل. في الأولى كان آدم وحواء يمثلان ذاتاً واحدة، وأنا متشابكة واحدة، في حين جاء الشيطان بمثابة الآخر. شهدت هذه العلاقة بينهم توتراً معروفاً، فبعد صراع إغوائي نفسي بين الأنا الآدمية، والآخر «الشيطان»، استطاع الأخير أن يقسم الأنا الواحدة إلى أنا آدم، وآخر هي «حواء»، تلك المرأة التي أغوت بدورها آدم، وأسهمت في خروجه من الجنة. فلما انقسمت الأنا، وضعفت إزاء مغريات الآخر الشيطان، الذي أغوى حواء بأكل التفاحة من الشجرة، وبدورها أغوت الأنا الأساس آدم، فخضعت هذه الأنا واستكانت للآخر الخارجي، (الشيطان)، كل ذلك حدث بعدما أشار إليهما — أي إلى آدم وحواء — الله بأن لا يقربا الشجرة، ولا يأكلا منها، ولكنهما عملا ذلك، من تدبير الآخر الشيطان. تنبري هنا، صورة الآخر الشيطان، حاقداً على الأنا الإنسانية وكارهاً لها، لا يريدها أن تتمتع بصفة الخلود، فسعى ليفسد عليهما أبدية الخلود.

---

(1) أمين سلامة، الموسوعة الكلاسيكية للمسرح اليوناني والروماني، مسرحيات يوريبيديس، الجزء الثاني، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1984، ص15.

(2) نفسه، ص89.

وما يزال بحسب المعتقد الديني والأخلاقي، الشيطان هو الآخر الغوي، المفسد، الحاقد على بني البشر، فهو آخر مفرقاً للأنا الإنسانية، مغوياً لها في عقيدتها، وفي صلاح أمور حياتها.

وتنبري قصة هابيل وقابيل مؤشراً آخر على انقسام الأنا الإنسانية، وخلق الآخر فيها، مترافقاً مع أول استعمال لأداة العنف القاتلة، وبالضرورة قد سبقها أول تفكير في استعمال هذا العنف، في حالة من الحالات التي وصلت فيه الأنا الإنسانية من الانقسام مرحلة لا عودة إلى التوحد، والتماهي. ففي الوقت الذي تشير فيه المرويّات إلى سبب الخصومة التي تمت بين هابيل وقابيل، وردتها إلى رغبة قابيل الزواج من أخته التي جاءت من نصيب هابيل لجمالها، فأودت هذه الخصومة إلى قتل قابيل لـ «هابيل»، فإن النص القرآني أورد إشارة أخرى كذلك، تكشف عن دلالة نشوء هذه الثنائية، وعلى أول وجود لمفردة الآخر، يقول الله تعالى: «إذْ قَرَّبا قُرْباناً فَتُقُبِّل منْ أحدهما، وَلَم يُتَقَبَّل من الآخر»[1]، هذه الإشارة تشكل دالة على بداية صريحة على وجود الآخر، وعلامة من علاماته البارزة، فهل الإحساس المتولّد لدى أحدهما (قابيل) بالإقصاء، هو الذي دفعه إلى جريمة شنعاء، وحوله إلى آخر لأخيه (هابيل) المقتول.

ولم تكن هذه الإشارة الوحيدة التي وردت في القرآن الكريم دالة على وجود كلمة الآخر، فقد وردت في غير موضع، دالة على ذلك، ولكنها هذه المرة جاءت بصيغة الجمع، وتضمنت هذه الآيات ذكراً متكرراً لكلمة «آخرون»، ولكلمة «آخرين» في وضعين مختلفين، جاء في الوضع الأول: 1- بتوجيه الخطاب القرآني إلى غير المؤمنين في مقابل المؤمنين على النحو الآتي أ- منهم من أنزل الله عقابه عليهم في الدنيا، محدداً فيه نوع هذا العقاب المنزل بحق عناصر ضدية غير مؤمنة، كما في قوله تعالى «ثم أغرقنا الآخرين»[2] وقوله: «ثم دمرنا الآخرين»[3]، في إشارات دالة على نجاة فريق منهم من الغرق والتدمير، لقد اصطفاهم الله في مقابل فريق آخر أغرقهم، ودمرهم. ب - ونوع آخر يؤجل الله عقابه لهم إلى يوم القيامة، وهؤلاء هم من هؤلاء الآخرين، غير المؤمنين، كما جاء بقوله تعالى: «وآخرين مُقَرَّنين في

(1) سورة المائدة، 5/27.

(2) سورة الصافات، 82.

(3) سورة الشعراء، 172، وسورة الصافات 136.

الأصفاد»[1]، وهؤلاء آخرون بالنسبة للذات الإلهية، ولكنهم آخرون ضديون، غير مؤمنين.

أما في الوضع الثاني، فيكون فيها هؤلاء «الآخرون» و«الآخرين» داخلين في علاقة تصالحيّة مع الذات الإلهيّة، وهم مؤمنون، يثني الله عليهم، ويصف دورهم، وأعمالهم، في مقابل أولئك الآخرين، الذين ورد ذكرهم في الموضع الأول، هؤلاء المؤمنون وردت الآيات وصفاً لأعمال الذين يقومون بها: 1- يذكر آخرين مؤمنين من مجموعة عناصر أخرى تصالحيّة ومؤمنة، بقوله: «وآخرين منهم لمّا يلحقوا بهم وهو العزيز الحكيم»[2]. 2- في موضع آخر، يذكر النص القرآني (آخرين)، يسعون في الأرض محبة في الله راجين من حسناته وأجره. «وآخرون يضربون في الأرض يبتغون من فضل الله»[3] هؤلاء الآخرون المؤمنون في مقابل آخرين لا يسعون في الأرض خيراً، بل يفسدون في الأرض. 3- يثني الله على آخرين، لدورهم في مقاتلة آخرين غير مؤمنين في قوله تعالى: «وآخرون يقاتلون في سبيل الله فاقرؤوا ما تيسير منه»[4]. على أن يكون القتال في سبيل الله تحديداً. هذه المواضع التي ظهرت فيها كلمة «الآخر» و«الآخرون» و«الآخرين» في القرآن، في إشارات رأينا توضيح وجودها في الموروث الديني الإسلامي، وفي التراث الثقافي والفكري العربي، منذ وقت بعيد. والجدير أن كلمة «آخر» وردت في خمسة عشر «15» آية، وكلمة «آخران» وردت مرتين، في حين أن كلمة «آخرُون» جاءت خمس مرات، وكلمة «آخرين» ستة عشر مرة (15)، في معانٍ متفرقة.[5]

6- التحليل الفلسفي للأنا والآخر

كأن الفلسفة كانت على موعد مع التاريخ، ومع تغيُر مهم، وتحوّل جوهري في سياقات بنيتها الفكريّة والإنسانية، سيغدو فيه الأنا موضوعاً محوريّاً في كنه أنساقها التركيبية، حينما أطلق ديكارت عبارته المشهورة «أنا أفكر، إذن أنا موجود». ورأى في

---

(1) سورة ص، 38.

(2) صورة الجمعة، 3.

(3) سورة المزمل، 20.

(4) سورة المزمل، 20.

(5) انظر: محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، القاهرة، دار الحديث، ط1، 1996، ص ص 25، 26.

إطارها أن الأنا «يخص الجوهر المفكر»[١]، ويختص بفكر الإنسان وتفكيره. وفي ضوء ذلك، ينسب إليه «الفعالية والخلود»[٢].

ولا يعني ذلك، بأية حال من الأحوال، أن مفهوم الأنا لم يكن حاضراً في مفردات اللغة، أو في الثقافة الإنسانية عموماً. وعلى نحو مطابق، أجمعت المعاجم اللغويّة والفلسفيّة والاجتماعية والنفسية، على وصف الأنا، في أبسط تعريفاتها، بكونه «ضمير الشخص المفرد الواحد»،[٣] المصوّر لذاته، والمعبّر عنها، وبكون ضمير «نحن» مصوّراً لذوات الجماعة، في حين تقف الضمائر الأخرى، مثل «أنت»، و«هي»، و «هو»، وغيرها من الضمائر للإشارة إلى الآخر، أو اللا - أنا، في مقابل الـ «أنا».

وقبل أن يُحدِث الأنا وضعاً مغايراً في أبنية الفلسفة التكوينية، كُرسَ جهدٌ كبيرٌ تواتر من لدن فلاسفة بارزين، قبل أن يتحوّل إلى مضمار يؤسس فلسفة جديدة، ويكون الأنا فيها مبدأ أساس، يولّد من خلالها مجالات فلسفيّة جديدة، وأبعاداً حداثويّة، تفاعلت نتائجها، واستنباطاتها في مجالات الفكر، والثقافة، والأدب.

لقد أفرز الأنا في الفلسفة عديداً من المقولات المهمّة، منها المتعلقة بعلاقة الذات بالذات نفسها، وعلاقتها بالوعي، والوجود، وعلاقة الذات بالآخر، وعلاقة الوجود بالآخرية (الآخر)، وولّدت مقولات أخرى اختصت بالوجود الحقيقي للذات، ومجالات انقسامها، ودورها في نظريّة المعرفة التي تشكّل العلاقة بين الذات والموضوع جوهرها، وإشكاليتها الرئيسة.

لم يقف الفلاسفة، بعد، على مفهوم واحد يبلور فهما نهائيا للأنا، فقد رفض هيوم أن يكون الأنا مادة، وعدّها «حزمة من الإدراكات الحسيّة». وتوصل كانط إلى مصطلح «الأنا الخالص»، على الرغم من أنه لم يحدد «طبيعة نشاطه»[٤]، ورأى

---

(1) لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، الموسوعة الفلسفية ، بإشراف روزنتال، ب بودين، تر:سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط5، 1985، ص54.

(2) ميخائيل أنوود، معجم مصطلحات هيجل، ترجمه: وقدم له وعلق عليه، إمام عبد الفتاح إمام، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص 237.

(3) مجموعة باحثين، الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد1، معهد الأنماء العربي، ط1، 1986.

(4) شلنج، عبد الرحمن بدوي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1981م، ص92.

البعض أنه «كاد يوقع في أذهاننا أن نشاط الأنا نشاط مفتت»[1]، وجعل كانط «الأنا الخالصة مقابل الأنا التجريبيَّة الفرديـة»[2]. وفي مواجهة المفهوم الديكارتي للأنا، رأى كانط الأنا «افتراض سابق لكل عمليّات التمثّل عندنا»[3].

ولقد اعترت مقولات كانط نقائصٌ، حاول تلميذه، رينهولد أن يوليها اهتماماً خاصّاً، وكشف سالميون ميمون، وفشته عن هذه النقائص ووجدا فيها وضعاً أوليّاً لبداية نشوء ثنائيَّة الذات والموضوع، فحاول فشته أن يتجاوز هذه الثنائيّة بتأصيل وجود الأنا الخالص، ولكنه، هذه المرة، لا يقصد به أنا الفرد، «بل الأنا خالصاً من كل فرديّة، فإن الفرديّات المختلفة ليست إلا لحظات متأخرة لهذا الأنا الخالص، إن هذا الأنا جنس عام يشمل الجنس البشري كله. إنه الأنا الإنساني في وحدته الأصليَّة الكبرى»[4]، أي الأنا الجماعية المصوّرة لذوات هذه الجماعة.

وفشته الذي بدأ تكوين نظريته في فكرة الأنا، بكونها مبدأ أقصى، ونظر إليه على أنه الشعور الفردي، فقد كان يقصد ربط الأنا بالوجود، «لأن الأنا موجود في كل إثبات وجود»[5]، لأنه لم يكن يسعى للدلالة على الأنا الفردي، بقدر ما كان يطمح إلى الإشارة إلى الذات الخالصة، أو الأنا المطلق، بكونها ماهيّة الوجود الفردي.

بات، واضحاً الآن، أن الوجوديين، هم أكثر الفلاسفة انشغالاً بالبحث عن إشكاليَّات الأنا، وتساؤلاته، ومسائله المُؤرقة، وإن انتفى التماهي في أرائهم، لكن الفلسفة الوجوديَّة منحت مساحة واسعة من اهتماماتها لموضوع، الأنا، وكشفت عن عديد من مجالاته. فقد أعارها كيركيجور الذي عُدَّ، بحق أبا الفلسفة الوجوديّة، عنايته، وظهر ذلك بوضوح في كتابيه «الفلسفة» 1932، و«العقل الوجودي» 1935، حتى أن هيدجر نفسه تأثر به، في كتابه «الوجود والزمان» 1937[6]، فقد «كان الإنسان محور فلسفته، الإنسان الحي بقلقه وهمومه،

---

[1] نفسه، ص92.

[2] الموسوعة الفلسفية لجنة من العلماء الأكاديميين السوفياتيين، السابق، ص54.

[3] ميخائيل أنوود، معجم مصطلحات هيجل، السابق، ص238.

[4] عبد الرحمن بدوي، السابق، ص93.

[5] حسن حنفي، فشته، (فيلسوف المقاومة)، حسن حنفي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002م، ص190.

[6] عبد الرحمن بدوي، السابق، ص36.

ومخاطراته وتجاربه، وآلامه ومصائره»[1]، وكان لدعوته وإشادته بالفردية، والاهتمام بتحليل المفردات، والمعاني اللُغويّة المتعلقة بالإنسان، أهم العناصر التي تركت أثراً في فلسفته في هيدجر، وسارتر فيما بعد.

الوجوديون يرون أن الوجود الحقيقي، للذات؟ «هو الوجود الماهوي، لأن الصلة فيه بين الذات وبين نفسها، وهذه الذات إذن فرديّة إلى أقصى حدود الفردية، وهذه الفردية أو هذا الأنا، هو إذن الوجود الأصيل الذي أصدر عنه في كل أفكاري وأفعالي..»[٢].

إن المبدأ الأساس للفلسفة الوجوديَّة يتمثّل في كون الإنسان، ما هو إلا ما يصنعه من نفسه[٣]. واستنبط هيجل «أن الوعي العقلي بالذات هو في ذاته ولذاته الواقع كله»[٤]. هذا الأمر يفضي إلى أن الذات والوجود يشكلان ماهيَّة واحدة في نظره.

ولئن صوّرت الوجوديَّة الوجود بكونه خارجاً عن الذات، أي آخريَّة، أو ما يتشكّل به الآخر، فإن الآخر في منظومة العلاقة بين الذات والوجود، كان التفسير الخلاق لهذه العلاقة، في إطار علاقة الأنا، بغيره، فالوجود يحمل طابعاً ممزقاً، «لا يكون إلا في كونه آخر، كمساواة للذات في التحوُل والتغيُر»[٥]. فإذا كان الأنا هو ذاته نفسها، فإن كل ما ليس بأنا يصنف بكونه آخريته.

وتوحيد الذات كما يذهب هيجل يتم عبر التوسط الذي يتم بين الذات والآخر، وهذه العمليَّة تتم من خلال التغاير أو (التنوّع)، وجوهره «هو ما ليس بأنا أي «آخريته»، إذ يتم التركيب بين الذات، والآخر المتنوّع أو المتغيّر، والذي يمثل طابعه السلبي التركيب الحاصل بين الوعي بالذات».[٦] هذا التغاير أو التنوّع، هو

---

(1) نفسه، ص27.

(2) عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.

(3) هربرت ماركيوز، نظرية الوجود عند هيجل، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم فتحي، بيروت، دار التنوير، ط1، 1984، ص90.

(4) نفسه، ص89.

(5) نفسه، ص92.

(6) نفسه، ص90.

الوحدة البسيطة للموجود، هذا التركيب بين الوعي والذات يجسّد بالوساطة التوحيد بين الذات والآخر؛ فيما يدخلان في وحدة تركيبه عبر الوعي، أما الموجود فهو يقوم في الأساس في الآخرية. أما هذا التوسط بين الموجود وآخريته[١] فهو يصوّر ديناميكيّة مساواته لذاته.[٢]

أما الذات، من وجهة نظر الوجوديّة، فلا يرى سارتر ضرورة بأن تنحصر في الذات الفردية، دون معرفة للغير، وعنده الذي «يكشف عن وجود نفسه، إنما يكشف في الوقت نفسه عن وجود غيره. بل إن وجود الغير شرط لوجوده الذاتي»[٣]. ولا يقف سارتر، الوجودي المشهور، عند هذا الحد، في تصويره لأهمية وجود الآخر، بل يذهب إلى أن الأنا لا تشكّل شيئاً « .. إلا إذا له الآخرون بأنه شيء فالغير ضروري لوجوده».[٤] إن كينونة الآخرين being for-others تشكّل عند سارتر ذاتاً ثالثة مستقلة، وإن الوعي هو الذي يكشف عن هذا الوجود الموضوعي للناس الآخرين، وهو في ذلك يستدعي تعبير هيدرجر.[٥]

يطرح هيدجر موضوع الآخر، بكونه موضوعاً معرفيّاً بالنسبة للذات، فالإنسان الذي أصبح ذاتاً، عليه أن يختار في أن يكون «مجرد «أنا» مجاني لا يخضع لأي ضرورة، أو «نحن» ينتمي إلى المجتمع، وما إذا كان يريد، ويجب أن يظل منعزلاً، أو ينتسب إلى مجموعة بشريَّة، وما إذا كان يريد، ويجب أن يكون شخصيّاً داخل معسكر، أو مجرد عضو ينتمي إلى مجموعة في إطار، جسم اجتماعي».[٦]

إن الانتقال من الفردية إلى الجماعة عند هيدجر، لابد أن يمر عبر الإغراق في الفردانيَّة أولاً، حينئذ يكون مقاومة الفردانيَّة، دفاعاً عن الجماعة، «فحينما يكون الإنسان في ماهيته ذاتاً، حينئذ نطرح إمكانيَّة الإغراق في نزعة ذاتيَّة

---

(1) نفسه، ص90.

(2) نفسه، ص92.

(3) عبد الرحمن بدوي، شلنج، السابق، ص264.

(4) نفسه، ص264.

(5) مجاهد عبد المنعم مجاهد، سارتر بين الفلسفة والأدب، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع. بدون، ص64 .

(6) مارتن هيدجر، التقنية، الحقيقة – الوجود، ترجمة محمد سبيلا، وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995، انظر من ص 172 إلى 177.

فردانيَّة. ولكن إلى جانب هذا، لا يكون النضال ضد الفردانيَّة دفاعاً عن الجماعة كمجال وغاية لكل مجهود، من معنى، إلا حيث يظل الإنسان ذاتاً».[١]

ولا يبتعد هيدجر عن هيجل الذي آمن « .. بأن وعينا الذاتي موجود لوجوده عند الآخرين، وأننا يجب أن نعيش للآخرين لكي نعيش لأنفسنا»[٢]، وربما كان سارتر يقتبس عن هيجل عندما ذهب إلى «أن الطريق الداخلي يمر من خلال الآخر»[٣]. ويبلور سارتر هذه العلاقة بين الأنا والآخر حينما يضرب مثلاً في ذلك بتجربة الخجل، فهو يعدُها عمليَّة «تبرهن لنا على وجود الآخرين».[٤]

ويتوسع سارتر في شرح هذه العلاقة، حينما يؤكد وجوده بكونه موضوعاً لشخص آخر، ويرى أنه « .. محتاج من الشخص الآخر اعترافاً بوجودي، إنه الوسيط بيني وبين نفسي».[٥]، وليس في كل الأحوال أن يبقى الأنا، أنا؛ فهو آخر بالنسبة للآخر على ما يذهب إليه سارتر، «إذا كنت أوجد بالنسبة لشخص آخر أكون أنا بدوري «الآخر».[٦]

7- التحليل النفسي للأنا والآخر

تأسس التحليل النفسي عند علماء النفس، بدايةً، على التركيز على الظواهر العقليَّة الشعوريَّة، وظنوا في نهج هذا التوجه أن هذه العمليَّات؛ هي التي تكشف عن السلوك الإنساني، وقد أفضى ذلك إلى إغفالهم للعمليَّات العقليّة اللاشعوريَّة، وقد اتسم هذا الاتجاه بإبقاء «كثير من مظاهر السلوك الإنساني عصيّاً على التفسير، وصعباً على الفهم»[٧]. في حين، أذن ظهور مدرسة التحليل النفسي، وبروز مؤسسها سيجموند فرويد (1856- 1939) بكشفٍ مهمْ أنجز تحليل الحياة العقليَّة لا

---

(1) نفسه، ص177.
(2) مجاهد عبد المنعم، السابق، ص76.
(3) نفسه، ص76.
(4) نفسه، ص77.
(5) نفسه، ص76.
(6) نفسه، ص76.
(7) انظر: محمد عثمان نجاتي، مقدمة كتاب سيجموند فرويد، الأنا والهو، ترجمة محمد عثمان نجاتي، القاهرة، دار الشروق، ط5، 1988، ص12.

شعوريّاً، وأصبح واضحاً هذا التحليل على السلوك، الأمر الذي سمح بتحويلها من فكرة غامضة إلى فكرة اتسعت مجالات دراستها، وفهمها، لديناميّة السلوك الإنساني.

وانطوت في هذا السياق، تجربة فرويد الأولى والرائدة، لدراسة موضوع «الشعور»(*) على انقلاب جذري، جسّد مرحلةً طُبعت بالمغايرة والمجاوزة، إذ حدد فرويد مكوّنات ثلاث للجهاز النفسي هي: «الشعور»، و«ما قبل الشعور»(**)، و«اللاشعور»(***). هذه الأراء التي ساقها فرويد أحالت إلى تعديل مهم – لاحقاً – وشكّلت مقدمة مهمة لصَوَغْ أكثر جديّة بلورت نظريته التي زعم فيها وجود ثلاثة أقسام للجهاز النفسي وهي: «الهو»، و«الأنا»، و«الأنا الأعلى»، مستبعداً أية مقابلة مباشرة لها مع الكيفيات الثلاث السابقة. أي عنده «تتكون الشخصيّة من ثلاثة نُظم أساس: الهو Id، والأنا Ego، والأنا الأعلى Supper-Ego، وبالرغم من أن كل جزء من هذه الأجزاء للشخصيّة الشكلية له وظائفه، وخصائصه، ومكوناته، ومبادئه التي يعمل وفقها وديناميانه، وميكانيزماته، فإنها جميعاً تتفاعل معاً تفاعلاً وثيقاً، بحيث يصعب، إن لم يكن مستحيلاً، فصل تأثير كل منها»[1]. وبقدر

(*) الشعور: قصد فرويد بـ «الشعور»، «ذلك القسم من العمليّات النفسية التي نشعر بها وندركها». انظر: محمد نجاتي، نفسه، ص 14.

(**) ما قبل الشعور: وذهب إلى أن ما قبل الشعور يتشكل «حينما تبتعد الفكرة عن الشعور لحينٍ ما»، ووصفها «في مكان متوسط بين الشعور واللاشعور». نفسه، ص 14.

(***) اللاشعور: ورأى من جانب آخر اللاشعور بكونه يحوي «الدوافع الغريزيّة البدائية الجنسيّة والعدوانيّة التي غالباً ما يكبت». وذهب فويد إلى أن «كبت هذه الدوافع الغريزية الموجودة في اللاشعور يتم على يد «الرقيب» Censer هذه القدرة النفسية وضعها فرويد حارساً للممرين الموجودين بين اللاشعور وما قبل الشعور من جهة، وبين ما قبل الشعور والشعور من جهة أخرى» وانظر: نفسه، ص 15.

(1) ك: هول، ج: لنذري، نظريّات الشخصيّة، ترجمة: فرج أحمد فرج، قدري محمود حفني، لطفي محمد فطيم. مراجعة: لويس كامل مليكة. القاهرة، الهيئة المصريّة العامة للتأليف والنشر، 1971، ص 53.

يرى المؤلفان أن «الهو وهو النظام الأصلي للشخصيّة، وهو الكيان الذي يتمايز منه الأنا والأنا الأعلى. ويتكون الهو من كل ما هو موروث وموجود سيكولوجيّاً منذ الولادة بما في ذلك الغرائز». أما «الأنا» فهو يخرج «إلى الوجود لأن حاجات الكائن البشري تتطلب تعاملات مناسبة إزاء عالم

ما أفضت إليه هذه النظريّة من بروز لافت لـ «الأنا» بوصفه مكوّناً رئيساً في أنظمة الجهاز النفسي، برز موضوع الـ «الأنا» مصطلحاً نفسيّاً مهيمناً، أخذت عنه باقي العلوم الإنسانية، واتسعت مجالاته، وأنساق قراءاته وتحليلاته، وتصاعدت جوانب دراسته بنية «تكوينيّة، جعل حشداً من العلماء والباحثين يلتفتون إليه.

وتتضح لفرويد الوظيفة التي يضطلع بها الأنا في إطار عملية الإشراف على مفاتيح الحركة، وعدّها أهمية وظيفية يقوم بها الأنا، هي في علاقته بالهو[١]، والأنا من وجهة نظر فرويد «أنا بدني»، وتمايز الأنا عن الهو على هذا الأساس، «فمن بدن الشخص ذاته، ومن سطح البدن على الأخص تنبعث الإدراكات الحسيَّة الخارجيَّة والداخليَّة»[٢].

وهو هنا يتحدث عن المطابقة بين الأنا الشعوريّة والأنا البدني، هذه المعادلة التي وجدها برهاناً لما كان يقوله «عن الأنا الشعوري: وهو أنه أولاً بالذات أنا بدني»[٣]، ويستمد نظرته هذه إلى كون الإحساسات البدنيّة «وهي التي تكوّن حقيقة الأنا – تنفذ إلى الشعور مباشرة. أما العمليّات العقليّة فقد تكون لا شعوريّة، وقد لا تستطيع النفاذ إلى الشعور مباشرة»[٤] وهو لذلك افترض على ما يبدو وجود مرتبة أخرى متميزة وهي الأنا المثالي، أو الأنا الأعلى. وقد فسره بأنه «القسم من الأنا الأقل ارتباطاً بالشعور من بقية أقسام الأنا الأخرى»[٥]. أما في

الواقع الموضوعي، فالشخص الجائع عليه أن يبحث عن الطعام، وأنه يحصل عليه، وأن يأكله حتى يستطيع التخلص من التوتر الناتج عن الجوع». كما أن «الأنا» هو الجهاز الإداري للشخصيَّة لأنه يسيطر على منافذ الفعل والسلوك ويختار من البيئة الجوانب التي يستجيب لها، ويقرر الغرائز التي سوف تشبع والكيفية التي يتم بها ذلك الإشباع». أما النظام الثالث وهو «الأنا الأعلى» يعدُّ «الممثل الداخلي لقيم التقليدية للمجتمع ومُثله كما يفسرها للطفل والده كما تفرض عليه بوساطة نظام من الثواب والعقاب. إن «الأنا الأعلى» هو الدرع الأخلاقي للشخصية». انظر: نفسه، ص ص 53، 54، 55، 56.

(1) انظر: سيجموند فرويد، الأنا والهو، السابق، ترجمة محمد عثمان نجاتي، القاهرة، دار الشروق ط5، 1988، ص 43.

(2) نفسه، ص 43.

(3) نفسه، ص 45.

(4) نفسه، ص 45.

(5) نفسه، ص 46.

مجال التقمص فإن فرويد يرى أن التقمص يسهم «في تكوين ما يسمى بخلق الأنا»[١]، لكن إذا تعددت التقمصات الحاصلة في الأنا وتغلبت على الأنا واشتدت عليها، وتعارضت فيما بينها «كان من المحتمل أن ينشأ المرض عن ذلك. وقد ينتج عن ذلك تمزيق لوحدة الأنا، وذلك حينما تأخذ المقاومات تفصل هذه التقمصات بعضها عن بعض»[٢] أما عن خصائص الأنا وعلاقته بالذات؛ فإن فرويد يذهب إلى أن الأنا يسيطر «على الحركات الإراديّة؛ نتيجة للعلاقة السابقة التكوين بين الإدراك الحسي والعقل العضلي، كما يقوم بمهمة حفظ الذات»[٣].

وإذا يرى فرويد أن الأنا يفقد ارتباطه بالعالم الخارجي، بين فترة وأخرى، وحين يعود إلى حالة النوم، «حيث يحدث في تنظيمه تغيرات بعيدة المدى»،[٤] فإن الأنا تتكون فيه منظمة خاصة، يدخل فيها تأثير الوالدين، وهو الجانب الذي يطلق عليه في علم النفس «الأنا الأعلى». «وبقدر ما ينفصل هذا الأنا الأعلى عن الأنا، أو يعارضه، فهو يكوّن قوة ثالثة ينبغي على الأنا أن يعمل لها حساب»[5].

استطاع كارل جوستاف يونغ، في الواقع، أن يفرّق بين الأنا، والذات، وهو يرى في هذا التفريق منطقاً إنسانياً، وهو يجد أن المسافة الفاصلة بينهما، «هي ذاتها بين الشمس والأرض»[٦]، إن الذات عنده ليست «سوى مفهوم نفساني، بنية عليها أن تعبر عن كينونة تبقى مجهولة لنا، ماهيّة لم تمنح إمكانيّة التقاطها لأنها تتجاوز، كما نستشعر من خلال تعريفها، إمكانيات فهمنا»[٧]، وفي تقدير يونغ أن الذات هي عبارة عن «كيان يفوق الأنا تنظيماً، تحتضن الذات النفس الواقعية، والنفس الجماعية، وتشكل بذلك شخصية أوسع، وتلك الشخصية هي نحن»[٨]. ولكن يونغ لكي يؤكد على التداخل المتعاون بين الوعي واللاوعي؛ فإنه يستعمل في كتابته كلمة

---

(1) نفسه، ص 48.

(2) نفسه، ص 52.

(3) سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمود علي، عبد السلام القفاس، راجعة مصطفى زيود، القاهرة، دار المعارف، ط4، 1998، ص 16.

(4) نفسه، ص 16.

(5) نفسه، ص ص 16، 17.

(6) ك. غ. يونغ، جدليّة الأنا واللاوعي، السابق، ص 190.

(7) نفسه، ص 190.

(8) نفسه، ص 94.

«معاوضة» بدلاً من معارضة بينهما قاصداً ذلك ومدركاً لعلاقتهما المتداخلة، وفي تقديره أن «الوعي واللاوعي لا يتعارضان بالضرورة؛ وإنما يكمل أحدهما الآخر ويشكلان معاً مجموعة هي «الذات»[1] ويدل تعريفه للذات أنه «كيان يفوق الأنا تنظيماً»[2]، فإذا كان الأنا يمكن وصف الوعي به، فإن الوعي واللاوعي يشكلان الذات ومن هنا؛ فإن الذات تدل على الشخصية بكل تفاصيلها العقلية، والبدنية، وباختصار فإن يونغ يقصد بـ «الذات» «مركزاً جديداً للشخصيّة الكلية ... إن التوازن الجديد للشخصيّة يقوم حول هذا المركز الجديد الذي يوازن الأنا واعتباطياتها»[3]. وهذا المفهوم للذات نفساني ولا يقصد به كينونة فلسفيّة أو مفهوماً نظريّاً، ولا ينفي تضمنه ارتباطات فلسفيّة، بكونه مفهوماً بنيويّاً وديناميكيّاً، يؤكد حضوره في المادة المقارنة. ويعترف يونغ بصعوبة تقدير الوعي التقريبي للذات «لأنه مهما كانت القطاعات والمشاهد التي نستطيع إدراكها عن نفسنا مهمة ومتمادية فستبقى حتماً كتلة غير محددة، وكمية غير قابلة للتحديد من اللاوعي الذي يشكل هو أيضاً جزءاً لا يتجزأ من كليَّة الذات ... بحيث تبقى الذات دائماً، مقداراً وكياناً فائق التنظيم»[4]. وبالرغم من ذلك؛ فإن الصيرورات اللاواعية المعاوضة للأنا الواعيّة تحتفظ بكل العناصر الضرورية لتعديل النفس الكلية، والذي يتم بطريقة ذاتية.

يعرّف يونغ الأنا، وفقاً للحساسية القائمة في العلاقة بين الأنا والذات، بأنها «هي محتوى الذات الوحيد الذي نستطيع معرفته. تشعر الأنا التي أنجزت تفرّدها أي الأنا المتفردة، كأن شخصاً مجهولاً يحيط بها»[5]، وإجابةً عن السؤال الذي يمكن أن يصوّغ بشكل ما الأنا؟ فإن يونغ يقول عنها: «أعني بالأنا مركب تمثيل يشكل بالنسبة لي مركز الحقل الواعي، ويبدو لي أنه يمتلك درجة عليا من الاستمرارية والتماهي مع نفسه. إنها مركب بين مركبات أخرى عديدة»[6]، وعن مجال التمايز بين الأنا والذات يرى يونغ أن الأنا «هي موضوع وعي في حين أن الذات هي

(1) نفسه، ص 94.
(2) نفسه، ص 94.
(3) انظر نفسه، ص 147.
(4) نفسه، ص 95.
(5) نفسه، ص 193.
(6) انظر: نفسه، ص 58.

موضوع كليّة النفس بما فيه اللاوعي»[1] وفي هذه التعريفات عند يونغ للأنا والذات ما يؤكد الفواصل والمتطابقات بينما وما يقدم كلاً منهما بملامحه، ومجالاته الفارقة عن الآخر. وبحسب صول، ج، وج لندزي في سياق وصفهما لنظريات يونغ التحليلية، يكون الأنا هو العقل الشعوري. وهو يتكون من المدركات الشعوريّة والذكريات والأفكار والوجدانات. إن الأنا مسؤول عن شعور المرء بهويته واستمراريته. وهو من وجهة نظر الشخص ذاته يعتبر في مركز الشخصيّة.[2] أما الذات فهي كما عرضنا لها تعادل النفس أو الشخصيّة الكلية.

إن الأنا عند يونغ تشكل مركز الوعي في مواجهة اللاوعي، وهذه العملية تعدُ طريقة للتقارب بين الوعي واللاوعي، ولا يعني ذلك أن يتطابق مركز الشخصية الكلية مع الأنا، بسبب هذا التقارب، وإنما يمثل ذلك منطقة واقعة بين الوعي واللاوعي.

ويؤسس يونغ تحليلاً نفسيّاً لفكرة العلاقة بين الأنا والآخر أو الآخرين، فالذي يجعل الآخرين موضوعة عكس الذي يجعل نفسه موضوعاً للآخرين. وعلى هذا النحو تنطوي هذه العمليَّة ليس على نماذج هذه العلاقة؛ وإنما على نتائج لها. فمن وجهة نظر يونغ «كل من هو مستقطب بشكل أساسي من الآخرين (الانبساطي)، كل من جعل من الآخرين الموضوع الوحيد للتمجيد والاهتمام ولا ينشغل إذاً إلا بالآخرين، يَسْتَخلص من كل ما استحق، وتمكنه من الحصول عليه أثناء هذا الجزء من التحليل، ومن واقع معرفته لذاته: «هكذا إذاً، هذا ما هم عليه الآخرون»[3]، وسعى هذا بالنسبة للشخصية الإنبساطيّة للآخر، أما شخصية الآخر الانطوائي «الذي لديه شعور بأنه موضوع أمثاله أكثر بكثير من أنهم موضوعه، يتكبل بمعارفه الجديدة، واستتباعاً فإنه يُحبط...»[4].

وتبرز الأنا من ناحية مغايرة بوصفها مجالاً كعلاقة القمع والكبت في الشخصيّة، فالأنا عند فرويد هو الذي يقود إلى هذين المجالين القمع والكبت، وعنده؛ «فإن «الأنا» هو الذي يلجأ إلى القمع» فبإمكان علم النفس التحليلي (...)

---

(1) انظر: نفسه، ص 58.

(2) ك:هول: ج. لنذري، السابق، ص 111.

(3) نفسه، ص 34.

(4) نفسه، ص 35.

أن يقول للأنا لا وجود لشيء غريب قد اندسَّ داخلك، إنما هو جزء من حياتك النفسية الخاصة»[١] إن العلاقة بين الأنا وعمليّات الدفاع، ترجع إلى ربط فرويد «آلية القمع بالنشاط الدفاعي «للأنا»[٢] وقد أضاف ماركوز إلى مفهوم القمع[*]، مفهوماً آخر هو «القمع الزائد».

والعلاقة بين الأنا والدفاع عند فرويد تقوم على إمكان لجوء الأنا إلى الدفاع «كلما شعر بتهديد الدوافع التي تهاجمه من الداخل وتزعج ما به من استقرار يسعى إلى الحفاظ عليه»[٣]، وعلى هذا النحو تنطوي هذه العملية على ارتباط بين الأنا والقمع والدفاع. أما في المفهوم المادي الجدلي للتحليل النفسي وتفسير عمليّة الكبت «فإنها العمليّة التي تجري بين الأنا ونزوعات الهو»[٤] عند الإنسان منذ طفولته. ويتفق علماء النفس الماديون، ومدرسة فرانكفورت تحديداً مع الآراء النفسية لفرويد؛ لأن مقولاته السيكولوجيّة حملت طابعاً ديناميّاً، ويكون مقولاته كانت ذا قيمة كبيرة، «ويتمثل الإسهام الأكثر نقدية من جانب فرويد في النظريّة الماديّة التاريخية عن الأيديولوجيّة والتطويع في فكرة الأنا الأعلى، وتتوقف هذه الفكرة، منطقيّاً وتاريخيّاً،[٥] في حين كان الموقف تجاه يونغ مغايراً وعدّوه «مثالاً للجناح اليميني في «المراجعة الفرويديّة الجديدة».[٦]

ولقد أسهم جان لاكان في جدل الأنا بالآخر وعلاقتهما معاً، ورسخ في السيمنار الثاني الذي قدمه هذا الموضوع إلى حد عدّه البعض أساس هذا الموضوع «إلى مجموعة ثابتة نسبيّاً من نقاط التثليث أو المسائل الثقافية والقصوريّة دائمة العطاء: الذات الديكارتية ومنهج الشك: أهمية الحقيقة والكذب والخداع بالنسبة

---

(1) محمد الجوّة، مفهوم القمع عند فرويد وماركوز، ترجمة فتحي الرفيق، بيروت- تونس، دار الفارابي، محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص 33.

(2) نفسه، ص 34.

(*) يعني القمع عند ماركوز بكونه مصطلحاً يحدد «... سيرورات العدد والإكراه والإلغاء الواعيّة معاً الخارجيّة والداخليّة» «فالقمعي» إذن، هو كل ما لا يوجد بدون تقييد وتضييق سواء أجاد هذا التقييد وهذا التضييق من المجتمع أم صدر عن الفرد» انظر: نفسه، ص 180.

(3) نفسه، ص 52.

(4) فيلهام رايش، الماديّة الجدليّة والتحليل النفسي، ترجمة بوعلي ياسين، دار الحداثة، ص29.

(5) فيل سليتر، مدرسة فرانكفورت (نشأتها ومغزاها)، ترجمة خليل كلفت، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 141.

(6) نفسه، ص 137.

للمحلل: التأثير الضار للفكرة التحليّليّة المثاليّة عن «أنا قويّة: علاقة التحليل النفسي بالتراث الفلسفي»[1]، وقام فَهمُه على مقولتين «يبني اللاشعوري لغة؛ اللاشعوري خطاب الآخر»[2] وقد تميّز مشروعه بعدد من المستويات، يتحدد المستوى الأول بكون «الكلام مادة العمل في التحليل النفسي»[3]، لهذا يأتي المستوى الثاني مكملاً وفيه يحضر المحلل «بوصفه الشاهد على بوح المريض أو بوصفه الآخر الذي استحضر إلى الوجود بوساطة اللغة»[4]. ولقد ميّز لاكان بين الأنا بوصفها (وحدة بناء خياليَّة)، والذات، تلك التي رأى أنها «ترتبط بعلاقة معقدة مع الأنا والآخر other (التنظير الخيالي للأنا)، والآخر Other: مبدأ الآخريّة Othemess الذي يفترضه سلفاً أي نشاط كلامي. وهذه الأخيرة أي كلمة «الآخر الكبيرة»، تحمل الشفرة اللغويّة وتكفل المعنى: وهي الطرف الثالث في أي علاقة ثنائية: سواء أكانت تحليلاً أم عشقاً. وهذا الآخر يكفل كلام الذات، حتى لو كان الكلام يهدف أساساً إلى الكذب على الآخر»[5]. هذا ما أثمرته عودة لاكان إلى قراءة النصوص الفرويديَّة بدقة، وهو ما مكَّنه من إضفاء رؤية متطورة على قراءة فرويد. وفي منتصف الستينيَّات اهتم لاكان بدراسة العلاقات الناشئة بين الدال والذات والآخر والموضوع الصغيرة Object petita، «وهو مفهوم ارتبط بالآخر في مرحلة المرأة من ناحية، وارتبط، من الناحية الأخرى، بالموضوعات المتصلة في الدوافع الفرويدية»[6]، ولقد طوّر جان لاكان الفرق بين الآخر Other» و«الآخر Other» في سيمناره الثاني وما بعده من أعمال. وكان تفكيره قائماً على اللغة وانعكاساتها على الذات، وعلاقاتها بالآخر المتلقى على 1954 بكون الآخر يمثل عادة «الموضوع».

قسم جان لاكان الذات إلى ثلاثة أقسام حمل كل قسم منها مفهوماً خاصّاً، فالذات المنطقيّة لا تحتاج إلى وجود آخرين، أما الذات العقليّة، وذوات بلا أسماء، وهي القائمة على العلاقات المتبادلة بين الذوات وتُعرف وفقاً لصيغة التبادل. وقد

---

(1) جاك لاكان، وإغواء التحليل النفسي، إعداد وترجمة عبد المقصود عبد الكريم، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م، ص ص 21، 22.

(2) نفسه، ص 22.

(3) نفسه، ص 22.

(4) نفسه، ص 22.

(5) نفسه، ص 23

(6) نفسه، ص 26.

حدد لاكان توازياً بين جدل الذات المنطقيَّة، وتولد الذات السيكولوجيّة(*)، الذي يتحدد في مرحلة المرآة بين المرء والآخر. وطوّر لاكان مفهوم الذات، وأقام إنجازه بإعادة توجيه النظرية التحليليَّة ولتأسيس نظرية تقوم على علاقة الذات بالمحلل، والآخر other والآخر other، وقد اعتمد في مفهومه عن الآخر بالاهتمام باللغة التي تكشف مفهوم الآخر. وتتضح علاقة الذات بالدال في منجزات لاكان «ولا يقتصر دور الدال على تكوين الذات والسيطرة عليها فحسب – بل يتكلم لاكان عن سيادة الدال في الذات، وعن تفوق الدال على الذات – ولكنه، كذلك، يحتاج إلى الذات احتياجاً إيجابيّاً؛ مصطلحاً وسيطاً، يكون الدال هو الذي يعبر عن الذات لدال آخر. إن الذات والدال بعيداً عن كون الذات نتيجة ثانوية للدال أو ظاهرة مصاحبة له، بينهما علاقة اعتماد متبادل، حتى أن ما قد ينسب لأحدهما من الضروري أن ينسحب للآخر، مع تعديل أو انحراف مناسب»[١] كما يذهب مالكوم بويي.

وتنبري على أية حال، مقولات مهمة أسهم في بلورتها لاكان تكشف عن علاقة الأنا بالآخر في حديثه عن الذات والآخر منها أن الذات «تتشكل ويعاد تشكيلها في المواجهة مع الآخر»[٢]، وإن ما يبحث عنه في حقيقة الأمر في الكلام هو مدى استجابة الآخر له، وأن سؤاله هو ما يكون بوصفه ذاتاً، ويقول لاكان «وحتى أتعرف على الآخر مرة أخرى، فإنني لا أنطق بما كان إلا من زاوية ما سوف يكون»[٣]، كما يرى أن الآخر يتكون موضوعاً في مقابل ضمير أنا المتكلم، وفي هذا السياق يقرر الآخر أن يسمعه ويكلمه ويحاوره، ويتعامل معه. ويصل لاكان إلى نتيجة مفادها أن العلاقة بين الذات والآخر تتميز بوجود الرغبة بينهما أي «تعتبر رغبة الإنسان على معناها في رغبة الآخر، ليس لأن الآخر يمسك بمفتاح الموضوع المرغوب، ولكن لأن الموضوع الأول للرغبة يتمثل في معرفة الآخر بها».[٤] وتتعدد إشارات معنى الآخر عند لاكان، فالآخر يدخل حيناً طرفاً في ثنائية علائقية مع الذات، تقوم على الذات الآخر الجدليَّة، «ويمثل في وقت آخر الموضوع الحقيقي، أو الحالة الحقيقيَّة

(*) يصف لاكان الأنا السيكولوجيّة في السمنار الأول بأنها ذات وظيفة تكوينيَّة، في حين يصف «الأنا التحليلية بأنها ذات وظيفة ديناميكيّة»، لأن الأنا يظهر مدافعاً، ودافعاً، انظر: نفسه، ص 37.

(1) انظر: مالكوم بويي، نفسه، ص 94.

(2) نفسه، ص 98.

(3) نفسه، ص 98.

(4) نفسه، ص 98.

للآخريَّة otherness (alterite, neteronomie) هو مصطلح يحمل معنى المصطلحين. وتزيد الصورة تعقيداً حين يستخدم المصطلح نفسه للربط بين العالم الداخلي للشخص وعالمه مع الآخرين»[١]. لقد أنجز لاكان عملاً مهمّاً في إطار كشفه عن مجاهل العلاقة بين الأنا والآخر، وكوّن حضوراً لافتاً لجدليّة علاقة هذه الثنائيّة وغيرها من المصطلحات اللُغويّة. إنه من أعطى هذا البُعد الخلاق لمفهوم الآخر، والآخريّة. ويلاحظ أنه على الرغم من أن لاكان يستعمل كلمة الذات في غياب كلمة «الأنا»، على غير وصف يونغ للأنا بوصفه جزءاً من الذات؛ فإن لاكان يقصد بالتأكيد باستعماله لكلمة «ذات» في مقابل «الأنا» التي يقصدها يونغ.

8- الأنا في المعجم العربي

الأنا ضمير متكلم قائم بذاته ولذاته، لا ينازعه، أو يشاركه في ذاتيته وبصفته آخر، فهو مستقل عن غيره، وإن كان منتجاً له وناتجاً عن علاقته به، والأنا في هذه الحالة، متقلص في مساحته، مسكون بنزعته الفردية، وقابع في مكانه وزمانه، ولكنه متوسّع في علاقته بعلاقته بالضمائر الأخرى وبها، حركةً وسكوناً؛ ففي سرديّة الخطاب يبدو الأنا كامن في سياقات علائقية بالآخر (الضمير)، مثلما يظهر الآخر (الضمير) في علاقات سياقيّة مع الأنا في الخطاب ذاته.

الأنا، هنا، يقوم بدور محوري متحفز، بكونه ذاتاً مركزيّة، يتحدد بُعده الجغرافي، في أضيق حالاته، في فرديته، وفي أقصى حدوده بعلاقته بالضمائر الأخرى، بـ «الآخر، والآخرين»، في حين أن الآخر لا يمكن أن يكون آخر من دون أن يكون في داخله «أنا»، فكل آخر تتداخله أنا، ولكن الأنا ليس بالضرورة يتداخله آخر، ولكنه لا يكتمل إحساسه بنفسه دونه. وقد فسّر علماء النحو هذه الحقيقة، وقالوا: إن «أنا لا تثنية له من لفظه إلا بنحن، ويصلح نحن في التثنية والجمع. فإن قيل: لمَ ثنوا أنت فقالوا أنتما، ولم يثنوا أنا؟ قيل: لما لم تجز أنا وأنا لرجل آخر لم يثنوا، وأما أنت فثنوه بأنتما، لأنك تجيز أن تقول لرجل: أنت وأنت لآخر معه، فلذلك ثني، وأما إنّي فتثنيته إنَّا، وكان في الأصُل إننا؛ فكثرت النونات فحذفت إحداها، وقيل «إنا»، وقوله عز وجل: إنا أو إياكم «(الآية) المعنى إنَّنا أو إنَّكم،»[٢].

---

(1) نفسه، ص 98.

(2) ابن منظور، لسان العرب، المرجع، ص160.

ومع، ذلك، فإن الأنا لا يشهد حضوره الفاعل والحيوي، إلا بعلاقته بالضمائر أي بالآخر أو الآخرين، وفق حاجته إليه. فهو محتاج لها، وبها يعبّر عن خطاب اللغة والمعرفة، من خلال استخدام الفعل. على هذا النحو، فإن الأنا بمحوره هذه، يعدً مكوناً تراتبيّاً يتقدم عن غيره من الضمائر؛ لأنه أصلها الفعلي. فأصل الضمير «أنا»؛ هو أنَ كما يذهب إلى ذلك ابن سيده، وأيده غيره من العلماء. فقد أورد ابن منظور قول الجوهري: وأما قولهم أنا فهو اسمٌ مكنى، وهو للمتكلم وحده، وإنما يبنى على الفتح فرقاً بينه وبين أنْ، التي هي حرف ناصب للفعل، والألف الأخيرة إنما هي لبيان الحركة في الوقف[1].

أنتجت أنَ، من هنا، الضمائر الأخرى، بإضافة التاء إليها، لتولد ضميراً آخر هو أنت. أي أن الأنا يعدُ مولداً لغيره من الضمائر، فقد جاء بلسان العرب «واعلم أنه يُوصل بها تاء الخطاب فيصيران كالشيء الواحد، من غير أن تكون مُضافة إليه، تقول: أنتَ، وتكسر للمؤنث، وأنتم وأنتن، وقد تدخل عليه كاف التشبيه فتقول: أنتَ كأنا وأنا كأنت، حُكي ذلك عن العرب»[2]، وتنطوي هذه الإشارات على دلالة إنتاج الأنا لغيره من الضمائر، بكونه مولداً للآخر والآخرين «الأنتَ»، و«الأنتم»، وبإشارة أخرى تدل على انصهار الأنا بالأنت، والأنت بالأنا، باتصالهما بكاف التشبيه، ما يعني ذوبان الأنا بالآخر، وذوبان الآخر بالأنا.

وتبدو المفارقة واضحة، في إبراز فرديّة الأنا، وظهور أكثر من لغة لنطقها، فلئن كان «الأنا» أساس الخطاب السردي، ومحوره الذي يرتبط مبدئيّاً بالفعل، وتقوم كينونته عليه؛ فإن دلالة استعماله معها، أثّرت في مخارج منطوقه اللساني عند العرب، نتيجة استعمالاته اللُغويَّة.

وقد انطوى هذا الاختلاف على ظهور لغات عديدة عند العرب، لكيفية نطق هذا الضمير، سردها ابن منظور. فقد جاءت في خمس لغات، فوردت بهيئة أنَا وهي أجودها، ووزنت على هيئة عَنَا، وأتت بهيئة أَنَ على وزن عَنَ. ووردت عن بعض العرب أنا تثبيت الألف في الوصل ولا ينوّن، وجاء على نطق آخر بهيئة أنْ

---

(1) نفسه، ص160.

(2) نفسه، ص160.

بتسكين النون، مثل قولهم «أنْ قلتُ ذلك»، وذكر أن قبيلة قضاعة تقول «آنَ قلته»؛ قال عَدِيُ:

يا ليت شعري ! آنَ ذو عجَّة

متى أرى شرباً حوالي أصيص ؟

وقال العَديل مثّبتاً الألف:

أنا عدلُ الطعان لِمَنْ بغاني

أنا العَدْلُ المُبيّنُ فأعرفوني !

وقد روي عن قطرب أن ضمير أنا، نطقت به بعض العرب، بهيئة آنَهْ.[١]

وإذ استقر الأنا في المعجم العربي بكونه شيئاً واحداً، فقد جاء الآخر، بفتح الخاء، بكونه أحد الشيئين[٢]، داخلاً في سياق يحكمه طرفان الأنا، وهذا الآخر. والآخر مكتسب لصفة الغيريَّة، فقد جاء بمعنى غير[٣]، ربما للتمييز به عن غيره من الأنا، أو آخر ثانٍ له.

والآخر في أصله من التأخير، فلما اجتمعت همزتان في حرف واحد استثقلتا فأبدلت الثانية ألفاً لسكونها، وانفتاح الأولى قبلها. وقد كشف ابن منظور عن استعمال اسم امرئ القيس في بيت من أبياته لها توهّماً، حين جمع بين آخر وقيصر:

إذا نحنُ صرنا خمس عشـرة ليلة

وراء الحساء من مدافع قيصرا

إذا قلت: هذا صاحب قد رضيته

وَقَرتْ به العينان بُدّلت آخـــرا[٤]

---

[1] نفسه، ص160.

[2] انظر لسان العرب، السابق، ومحمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، عنى بترتيبه: السيد محمود خاطر راجعه، نخبة من علماء اللغة العربية، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، بدون. للإمام محمد بن أبي بكر الرازي، أحمد رضا، المجلد الأول، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، 1958م، ص 151.

[3] نفسه، ص152.

[4] ابن منظور، السابق، ص160.

يتضح من سياق هذين البيتين، إلى جانب استخدام كلمة آخر، ما أشبعت به ذات الشاعر من ريبة وشك من الآخر الأجنبي، وتنفرد هنا، الـ «نحن»، امرؤ القيس وصحبه، في تعميم هذا الشك، أو تلك الريبة في نفسيّة العربي منذ القدم تجاه الآخر المستغل للعرب، فبينما يبدو الآخر صاحباً أو صديقاً، وتستقر عينا الشاعر فيه، ينحرف عن مساره، وعن صداقته له، أي عن العربي، ليستبدل الشاعر به آخر.

وإذا ظهر قيصر آخر بالنسبة لامرئ القيس، فإن تفسيرين آخرين للآية الكريمة «فآخران يقومان مقامهما» [المائدة 107]، يصوران هذا الآخر بصورتين مختلفتين، أولهما تفسير قال به ثعلب: «فمسلمان يقومان مقام النصرانيين يحلفان، أنهما أُختانا، ثم يُرتجع على النصرانيين»[1] وهذا التفسير يتطابق مع قول الشاعر أمرئ القيس، في كشف صورة الآخر. أما التفسير الأخير فهو للفراء، وأراد أن «معناه أو آخران من غير دينكم من النصاري واليهود، وهذا للسفر، والضرورة لأنه لا تجوز شهادة الكافر على مسلم في غير هذا»[2]. يفضي هذا الأمر إلى أن كلمة «الآخران» تصوّر النصارى واليهود بكونهم آخر، ولكن بأفضلية التقديم عن غيرهم من الكفّار.

ففي التفسير الأول لثعلب إشارة إلى تقديم شهادة المسلم على غيره من أهل الكتاب، أما في التفسير الأخير، فهو ما يؤكد التوحيد بالإيمان، وبتفضيل أهل الكتاب عن غيرهم من الكفار، وهنا يقومان مقام المسلمين. إن الآخر يشكّل مساحة أخرى لحركة الأنا، وامتداداً طبيعيّاً لتلاحمهما معاً في شبكة معقدة من العلاقات. الآخر اختراع من الأنا ونتاج انفتاحه، ولولا الأنا ما كان الآخر، ولولا الآخر ما كانت حركة الأنا. الآخر جمعه آخرون، وتصغيره أُوَيْخر، ومؤنثه أُخْرى، وجمعها أُخَر يحتمل صيغ متعدد، ومثناه آخران. وإذا كان الأنا واحد متميز بفرديته، موغل في نزعتها، فإن الآخر تتعدد فيه الذوات، ويشهد متحوّلات صيغيّة متعددة.

الأنا مكوّن للآخر، ومدركٌ له، والأنا متداعيّة في نزعتها الفردية، وقويّة متماسكة بحضورها القوي، وانفتاحها على الآخر، وفي ذلك تضمحل هذه النزعة،

---

(1) نفسه، ص 160.

(2) نفسه، ص 160.

بشكل أو آخر. والآخر متداعٍ ومتهالك في نزعته الفردية المنعزلة، ومتفاعل في كيمياء علاقته بالأنا، لأنه جزء من أنا المجموعة، أو الأنا المعبّر عن الكل في صيغة الأنوات. هنا يبدو الأنا متفاعل مع غيره من الضمائر الأخرى، غير مستغنٍ عنها، يحتاجها وتحتاجه، وهي غير حاضرة إلا بحضوره.

الفصل الثاني

البنى التكوينيّة لعلاقة الأنا بالآخر في الموروث العربي

1- ثنائية الأنا والآخر في التراث العربي

أ- الأنا المسلم والآخر الجاهلي

شكّلت دعوة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم أول علامة فارقة في التاريخ العربي، أحالت إلى أنساق لا حصر لها من المتغيرات الدينية والأيديولوجية، والسياسية، والاقتصادية، والاجتماعية في بنية المجتمع العربي وقتذاك. وما أن انبلجت الدعوة المحمدية، حتى تشكل أول خطاب ديني جديد موجه للناس، في أول مواجهة حقيقية مع المعتقد الوثني، وأركانه. هذا الخطاب تضمن موقفاً ضديّاً من الفساد الديني أولاً، ثم الفساد الأخلاقي، والاجتماعي، والاقتصادي، والأيديولوجي، مقدماً قيماً ومبادئ أخلاقيّة إصلاحيّة نبيلة، وعظيمة. ظهر، من هنا، أول خطاب إسلامي في مقابل خطاب الكفر والوثنيّة وقامت أول ثنائية. بين الأنا المسلمة / والأنت الكافر، بين النحن المسلمين، والـ «هم»، (الكفار).

ووفق خطاب الـ «نحن» «المؤمنون»، والآخر «الكفار» أو«المشركون» وخطابه المعاكس، الذي صوّر المؤمنين بكونهم آخر يريدون أن ينتزعو منهم حقّاً إلهيّاً اكتسبوه وتوارثوه، سيفقدهم سلطة المركز، وسلطة زعامتهم، وقف هذا الآخر «الكفار» موقفاً معادياً أشد العداوة للأنا المسلمة؛ خوفاً من سيادة هذا الطارئ على السائد، واللامألوف على المألوف.

وقبل أن يشهد المجتمع الجاهلي كل المتغيرات الإسلاميّة، وتشهد الدعوة المحمديّة حضورها الكامل، ويعيش المسلمون لحظة الانتصار الكاسح لبؤر مواطن الكفر، أذاق الآخر «الكفار»، المسلمين الويل، ومرارة القسوة، والقمع، والاضطهاد؛ دفاعاً عن مجد أفل، في وقت كانت فيه السلطة القبليّة الأرستقراطيّة القرشيّة ما تزال على وثنيتها، مهيمنة على كل شيء، تخفي كل مظاهر سيطرتها الفردية وراء المقدس الوثني الذي عادة، ما تتعذر به ضد دعوة الآخر، والذي كان لسان حال خطابها القمعي إزاء أيّ تجاوز أو اختراق لهذا التابو. فكانت العلاقة قائمة بين القامع الـ «هم» «الكفار»، الذين ظلوا يحيطون مقدسهم الوثني بالتابو، والمقموع، وهم «المسلمون» الذين يعملون جاهدين لنشر الدعوة الجديدة المعارضة.

إن القراءة التاريخية لحركية الدعوة المحمديّة، ولبدايات تكوّنها، وتكوّن أنساقها الخطابيّة، والفكريّة والأخلاقيّة والاجتماعية، المبلورة للديني، تكشف عن كبت مقموع كابدته الأنا المسلمة في مستهل الدعوة، نتيجة معارضتها ومناهضتها لوثنية الآخر، المدافع عن هذه الوثنيّة سعياً وراء مصالحه ووقوف هذه الحركة ضد القمع الصادر من الآخر «الكفار والمشركين» على هذه الأنا، ووحشيّة قهرها، وتعذيبها، وعقابها. وفي هذا الآن، كانت الأنا تزداد تشكّلاً وصموداً، وانتشاراً، وتباشر حضورها اللافت بوصفها قوةً معارضةً، في حين اتجهت مقاصد الآخر من الكفار نحو الذود عن مصالحه، وسلطته التي أكتسبها ثراءً من المال والعبيد والجواري. وكان من ضمن هذا السعي محاولة قتل شخص الرسول صلى الله عليه وسلم، وجرت محاولتان بارزتان في ذلك، الأولى كانت عبر تسليم أبي طالب الرسول محمد صلى الله عليه وسلم للكفار لقتله، في مقابل أن يحتفظ أبو طالب لعمار بن الوليد بن المغيرة، ولداً لديه، في مقايضة تكشف عن أزمة الآخر، وتضخيمه لذاته دون اعتداد بغيره، إذ دعو أبا طالب إلى نصفة قالوا له: «هذا عمارة بن الوليد بن المغيرة أحسن قريش وجهاً، وأكملهم هيئة فخذه، فصيّره ابنك وصيّر إلينا محمداً نقتله، فقال: ما أنصفتموني أدفع إليكم ابني تقتلونه، وتدفعون إلي ابنكم أغزوه وقال أبو طالب في ذلك:

عجبت لحلمٍ يا ابن شيبة عارفٍ وأحلام أقوامٍ لديك سيخافِ
يقولون شـــايعٌ من أراد محمداً بســوء وقُمْ في أمره بخلافِ»[1]

وحين أجمعت قريش على قتل النبي محمد في مؤشر يوحي باستخدام أقصى درجات العنف من قبل السلطة ضد معارضيها، كانت ذات أخرى تقف لهم، قويّة، لها من السلطة والهيبة تمثلت بشخصيّة أبي طالب، الذي حين علم بإجماع قريش قال:

والله لن يصلوا إليك بجمعهم حتى أغيب في التراب دفينا [2]

فشلت محاولات قتل الرسول، فازداد قمع الآخر وحشية، إذ حاصروا المسلمين وقاطعوهم في شعب أبي طالب، حصاراً اقتصاديّاً، فاضطر الرسول إلى هجر مكة إلى المدينة التي ناصره أهلها. بعد محاولة أخرى لقتله أجمعت قبائل قريش كلها لقتله فتقوى عود الدعوة، غير أن شكلاً من أشكال الآخر المناهض

---

[1] اليعقوبي، تاريخ اليعقوبي، المجلد الثاني، ص25.
[2] نفسه، ص 31.

للدعوة، وهو الآخر «اليهود»، ظل يتابع، كارها سير هذه الدعوة، ويحيكون المؤامرات والدسائس عليها. ولئن كان من نصوص الدين الجديد الاعتراف بالآخر من الأديان السماويّة، فقد عاهده يهود المدينة «على ألا يعينوا عليه أحداً، وعلى أنه إذا دهمه عدو نصروه عليه. ولقد وفَى اليهود في أول الأمر بذلك لاعتقادهم أن الإسلام حركة ضعيفة لن تثبت أمام قريش. ولكن لما انتصر المسلمون في غزوة بدر تجلّت لهم الحقيقة؛ فأظهروا البغي والحسد، وجعلوا يمالئون قريشاً، فكان ذلك نقضاً للعهد الذي كان بينهم وبين الرسول، على أثر ذلك نزل قوله تعالى «وإمَّا تخافنَّ من قوم خيانةً فانبذْ إليهم على سواء (أفعل كما فعلوا. انقض عهدهم). إن الله لا يحب الخائنين (سورة الأنفال: 58).[1]

كانت غزوة بدر في رمضان 2 هـ، قد كشفت عن دور يهود المدينة مع الكفار ضد الإسلام، ورسخت فكر المؤامرة على الإسلام من قبل اليهود، ومناصرتهم للوثنيّة والكفر على دين سماوي، كانت قد أشارت أدبياتهم الدينية إلى رسول هذا الدين. فطن الرسول -صلى الله عليه وسلم- لذلك، وظهر لدى المسلمين حقد اليهود على الإسلام، فغزا الرسول يهود بني قينقاع، بعد غزوة بدر، «كما كان مقتل كعب بن الأشرف وأبي رافع اليهوديين، في السنة الثالثة للهجرة، قبل غزوة أحد. وفي السنة الرابعة للهجرة أجلى الرسول بني النضير عن المدينة»[2]. لقد ناصب الآخر (اليهود) الدين الإسلامي العداء منذ بداياته، وسعوا للانقضاض على المسلمين، واستمروا في حالة العداء الدائم له. فنجدهم في غزوة الخندق شوال 5هـ، يقومون بمساعدة أصحاب مكة من الكفار، جهرةً، ويمدوهم بالأموال حقداً من عند أنفسهم، في هذه الغزوة التي انتصر فيها المسلمون، إشارة إلى أخذ الأنا المسلمة من الآخر المسلم أسلوباً من أساليبه القتالية تمثل ذلك حين أخذ الرسول -صلى الله عليه وسلم - بما أشار إليه سلمان الفارسي بحفر الخندق، وكان الفرس يقومون بذلك في حروبهم، ما يعني أن المسلمين أخذوا من الآخر الفارسي أسلوباً من أساليب الحرب. لم تغب مكائد اليهود المستمرة عن الرسول، فبعد غزوة الخندق، غزا بني قريظة من اليهود، وإحدى أهم قبائل يهوديّة ثلاث؛ كانت تعيش أقليّة بين العرب. هكذا دخلت الأنا المسلم في صراع مع الآخر الذي تعددت

---

(1) عمر فروخ، تاريخ صدر الإسلام والدولة الأموية، بيروت، دار العلم للملايين، ط6، 1993، ص 63.

(2) نفسه، ص 65.

صوره، وأساليبه، ومع أن فتح مكة الذي جاء في 10 رمضان، ودخل المسلمون فيها مكة فاتحين، وانضم الكفار بعدها إلى الإسلام، فقد اعترف الدين الإسلامي بالديانات السماويّة الأخرى، وصوّرت النصوص القرآنيّة هذا الاعتراف فقد جاء قوله تعالى: «آمن الرسول بما أُنزل إليه من ربه، والمؤمنون كلٌ آمن بالله وملائكته وكتبه ورسُله، لا نفرق بين أحد من رُسُله، وقالوا سمعنا وأطعنا غفرانك ربنا وإليك المصير» (البقرة: 285).

وبعد أن عز الله الإسلام بنصره، قبل المسلمون أن يعيش الآخرون من أهل الذمة معهم بسلام وتسامح، فدعاهم الرسول إلى الدخول في الإسلام طوعاً دون أن يحملهم على فعل ذلك، أو يجبرهم فيه جبراً، واشترط على الذين بقوا على ملتهم أن يدفعوا الجزية. ومن هؤلاء من سُمي بأهل الذمة اليهود والنصارى، وعلى ذلك تحددت «الرؤية القرآنيّة للآخر في المتخيّل الديني العام على أساس وحده الانتماء الإنساني والعقائدي من جهة، وعلى قاعدة التمايز والاختلاف من جهة ثانية»[1]، ففي الأولى، تم التوحد الديني في ملة إبراهيم. أما في الثانية فقد قصد إلى تمايز المسلم عن غيره. لقد وجد هؤلاء الذميّون الأمان، وعاشوا أحراراً في ظل راية الإسلام، دون تدخل في حياتهم من قبل المسلمين، ودون إقصاء أو نفي لهم، بل كان وجودهم وجوداً حراً.

ب- حلف الفضول (تشكيل لعلاقات الـ«نحن»)

انهارت البنيّة الفوقيّة للاستقراطية القرشية والجاهليّة بكل ما تحمل من مجموعة الأفكار والتصورات، شأن البنية التحية، وأقيمت بنى جديدة فوقية وتحتيّة «إسلامية». ومع ذلك فإن الرسول لم ينفِ ما كان من مواقف إيجابية سابقة، فقد أسرَّه «حلف الفضول»، وكان حاضراً فيه، وكان حينذاك قد تجاوز العشرين من عمره، وقال فيه، بعد أن بعثه الله رسولاً: «حضرت في دار عبد الله بن جدعان حلفاً ما يسرني به حُمْر النّعم، ولو دعيت إليه اليوم لأجبت».[2] وهي إشارة ثابتة على أن الرسول كان يأخذ دائماً بالإيجابيات، حتى وإن كانت قد وقعت في الزمن الجاهلي في إشارة إلى أن الإسلام كان يأخذ الطيب من الأشياء.

---

(1) محمد نور الدين أفاية، الغرب المتخيَّل وصور الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000م، ص78.

(2) اليعقوبي، السابق، ص 17.

يبلور حلف الفضول جزءاً من طبيعة الأنا العربية ومواقفها الفاضلة في عموميتها، وشموليتها، وخوفها في الآن ذاته، مما قد يشيع عنها من أقوال تطعن في عدلها، وما قد تلسن به الأفواه من شعر يصور ظلمها، وعدوانيتها بين قبائل العرب، ولكي تبدو أمامهم في صورة الراعية لحرمات الناس حرصاً على موقعها التجاري والديني، وكان الحلف قد أنشيء بعد ما كانت قريش تظلم في الحرم الغريب، ومن لا عشيرة له.

ج- الهجرة إلى الحبشة أول حوار في الإسلام مع الآخر

طلب الرسول من بعض أصحابه أن يهاجروا إلى الحبشة فقال لهم «ارحلوا مهاجرين إلى أرض الحبشة إلى النجاشي؛ فإنه يحسن الجوار». فخرج في المرة الأولى اثنا عشر رجلاً، وفي المرة الثانية سبعون رجلاً سوى أبنائهم ونسائهم، وهم المهاجرون الأولون، فكان لهم عند النجاشي منزلة، وكان يرسل إلى جعفر فيسأله عما يريد. فلما بلغ قريشاً ذلك وجهت بعمرو بن العاص وعمارة بن الوليد المخزومي.. وقالوا: سفهاء من قومنا خرجوا عن ديننا، فأرسل إلى جعفر فسأله، فقال: إن هؤلاء على شر دين يعبدون الحجارة.. وإن الله بعث فينا نبيّاً من أعظمنا قدراً.. فردّ على عمرو وعمارة الهدايا: أدفع إليكم قوماً في جواري على دين الحق وأنتم على دين الباطل. وقال لجعفر: اقرأ علي شيئاً مما أنزل على نبيكم فقرأ عليه: «كهيعص»، فبكى وبكى من بحضرته من الأساقفة: فقال عمرو وعمارة: أيها الملك، إنهم يزعمون أن المسيح عبد مملوك»، فأوحشه ذلك وأرسل إلى جعفر فقال له: ما تقول وما يقول صاحبكم في المسيح؟ قال إنه يقول إنه روح الله وكلمته، ألقاها إلى العذراء البتول. فأخذ عوداً بين أصبعيه ثم قال: «ما يزيد المسيح على ما قلت ولا مقدار هذا».[1] يعد هذا الحوار بين النجاشي وأصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم أول حوار عهده المسلمون في بدايات الدعوة الإسلاميّة مع المسيحيين، هذا الحوار الثنائي الإسلامي والمسيحي كشف عن علاقة طيبة قديمة دعا إليها الإسلام بين المسلمين والمسيحيين، ومن جانب آخر يعطي إنطباعاً عن تقبل الآخر المسيحي للأنا الإسلاميّة في مقابل تقبل الأنا الإسلاميّة للآخر المسيحي.[2]

---

(1) اليعقوبي ص 29.

(2) اليعقوبي، تاريخ اليعقوبي، المجلد 5 الثاني، السابق، ص29.

3- متخيل الآخرية في الوعي الإسلامي

كرست نصوص التراث العربي الإسلامي خطابات أسهمت الأنا الساردة بدور كبير في صوغها، فما أتانا من أخبار سردها بعض المؤرخين تصويراً لوقائع وأحداث، إشكاليّات تاريخية، بعضه محل تساؤلات عديدة، تدخل هذه التساؤلات في عملية تحاول الكشف عن الموقف الأيديولوجي المترسخ في الأنا الساردة، والذي شكّل الوعي السارد في أثناء كتابة الموضوع المسرود، أو روايته من جانب دوراً محوريّاً في كتابة هذا المسرود. ومن جانب آخر فإن عظَم هذه الأحداث وما أفرزته من إشكاليّات قلقة ومعقدة وردت إلينا، وما اعترتها من تفاصيل مؤلمة، تصارعت فيها الأنوات العربية صراعاً مريراً، يجعل الوقوف أمامها أمراً في غاية الأهمية، بكون هذه الوقائع والإشكاليّات تعد المكوّن الرئيس للإرهاصات الأولى التي شكلّت الوعي التاريخي برمته، والوعي المعاصر بالتاريخ، ووعي المتخيّلات التاريخية والمعاصرة.

إذن، فقراءات التراث المتكررة والمتعددة التي تتقصد استنباط المواقف الحقيقية الصادقة لقراءات، ومحاولة وضعها الأطراف المختلفة، وضعها في منظومة علائقيّة، أي بين قراءة المواقف، وبين قراءة وقراءة أخرى، سيؤدي إلى تحوّل الوعي من حالة الصراع والفتنة والاضراب إلى حالة من فهم التاريخي وتجاوز عثراته، كل ذلك ينبغي النظر إليه على أنه «ينطوي على الوعي بالتراث من حيث هو «إشكاليّة» قائمة في جدل الأنا مع ماضيها وحاضرها ومستقبلها من ناحية، وجدلها مع الآخر الذي يتدخل في نظرتها إلى حاضرها وماضيها ومستقبلها من ناحية ثانية، وتلك إشكاليّة تزيد من حدتها وتوترها «الدافعيّة»، التي تتحرك وراء الوعي لها من حيث هي: إشكاليّة»[1].

إن استيعاب إشكاليّات الوعي الاجتماعي والأيديولوجي التراثي، يعد جزءاً من تاريخ وعي الأمة، على نحو يجعله متراتباً في وحدة واحدة، تظهر بشكل أنساق واضحة المعالم، ومحددة، فتأصيل الإشكاليّات التراثية، سيحدد معالم الوعي الاجتماعي، والأيديولوجي المعاصر في بعده التاريخي مصوراً لديناميكيّة هذا الوعي، وحركيته الساعيّة إلى استقراء النتائج الماضية في تفاعلاتها الحاضرة، والمستقبليّة.

إن مثول هذه الإشكاليّات أمامنا أنساقاً في بنيّة واحدة متكاملة، وفق منظومة علائقية، سيكشف عن سلبيات هذا الوعي، وما ستصوره كذلك إيجابيته، تلك

---

(1) جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، الكويت، دار سعاد الصباح، ط1، 1992م، ص 64.

التي سيحتاج الوعي الاجتماعي إلى تطويرها، وإعادة إنتاجها في بنيات متطورة. وعلى هذا الأساس؛ فإن الوعي التاريخي ينقسم إلى قسمين، أولهما: الوعي بالمجد التاريخي وبإيجابياته، وهو عديد ومتنوع في أشكاله ومراحله. وهو يشكل في هذا الإطار بنية واحدة. أما البنيّة الأخرى فتتعلق بالوعي السلبي الذي بدا لنا في ظاهره – على أقل تقدير –. وقد نكتشف فيه بعضاً من الإيجابية؛ وهذا أمر متعلق بالبحث العلمي المنهجي، وبالقراءة السليمة للنص التراثي. هذا الوعي السلبي الصادر عن إشكاليّات مؤسية ومؤلمة، لما صادفه من أحداث محزنة، يقف أمامها العقل العربي، والذات العربية بشقيها (الأنا واللاوعي) في مفترق طرق، ويقف معها القارئ لهذا التراث بعض الأحيان مذهولاً إزاءها. إذ ما زالت تجري في بعض أنساقها، سياقات ردة فعل الوعي المعاصر. ولعل هذا القسم، نحن في مسيس الحاجة للوقوف عليه. وإن صدرت الأنوات الساردة بعض الوقائع التاريخية بكونها تكريساً لأنساق المعتقد الديني، حتى لا يخالفها أحد، فإنها أدخلت الديني بالدنيوي بالاينوي والدنيوي، لتكرس «تابو» في الوعي الاجتماعي الجمعي، يتداخل فيه السياسي بالديني، أي تصوير السياسي بكونه دينياً. فظهرت جماعات سعت إلى تثبيت الأنا، وإقصاء الآخر. إذ نرى في أدبيات بعض الجماعات الدينيّة المعاصرة، تلك التي استمدت رؤيتها المعاصرة من جماعات راثية، محاولات لاقصاء بعض صحابة رسول الله، مثل أبي بكر وعمر وعثمان، في مقابل التشيّع لعلي بن أبي طالب. على أن هذا التشيع، وهذه الكتابة لنصوص هذه الأدبيات كان لاحقاً لزمن هؤلاء الصحابة، فقد سُمع قولاً في أقصى حدوده الزمنية في أثناء خلافة عثمان، كشكل من أشكال الخصومة، والتنازع على الخلافة، ولكنه كتب فيما بعد «معركة الجمل»، أو «معركة صفين» على الأرجح.

ففي الوقت الذي نجد فيه الأنا العربية المتشرذمة داخلة في انقسامات عصبية قبلية في الزمن الجاهلي، فإننا نشهد تحولات توحدها إزاء أي عدوان خارجي غاز، في بدايات الزمن الإسلامي، ثم نجد هذه الأنا التي عرفت توحداً قويّاً في ظلّ الدعوة المحمدية، تنقسم مجدداً على نفسها، وتتشكل في المتخيّل حدثاً مؤسفاً، في «سقيفة بني ساعدة». وما جرى فيها من صراع بين المهاجرين والأنصار، جددت العصبيّة القبليّة، فقد فتنة كادت أن تشعل الدنيا، لولا أن أبا عبيدة بن الجراح «أنصاري»، بايع أبا بكر، فانقادت إليه جموع الأنصار، مبايعة لأبي بكر، وانقياد الأنا الجمعي للأنا الفرد هو الذي أنهى هذه الفتنة قبل تضرم.

وعلى الرغم مما كان يحيط هذه الواقعة من مخاطر انقسام الأنا إلى غيريّة وأخروية، فإن خطاباً مهمّاً أفرزته هذه السقيفة، كشف عن توجه شوري، وعن استحقاق بيعي «انتخابي» لأبي بكر، ولعمر بن الخطاب، وعثمان، وعلي فيما بعد. ولعل ما شجر بين المهاجرين والأنصار تبلور بشكل في طروحات كلاميّة، كان يعدُ عند العرب أمراً مألوفاً في المنازعات القبلية. وأهم من هذه الأمور السالفة، أن الرسول مات، وقد ترك أمر تعيين (خليفة) المسلمين ليكون شورى بينهم، ما يكشف عن رؤية مبكرة للشورى.

أ- سقيفة بني ساعدة (المهاجرين والأنصار)

قد يبدو ما حدث في «سقيفة بني ساعدة» ليس أمراً عاديّاً ومألوفاً، ولكن مصاباً جللاً وهيّاباً لازم هذه الواقعة، أو كانت هي أحد توابعه، ويقف القارئ العربي أمامه متحيراً ومتأسفاً. هذا الحدث هو موت رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم. إذ كانت أحداث السقيفة تجري ولم يوارَ بعد جثمانَ الرسول الطاهر الثرى. ثلاثة فحسب هم أولئك الذين انشغلوا بغسل الرسول ودفنه، كما تروي الروايات التاريخية، وهم علي بن أبي طالب، والعباس بن عبد المطلب، وأسامة بن زيد، أما الباقون فكانوا في السقيفة، ولم ترد إلينا أسماء أخرى من آل بيت الرسول كانت حاضرة دفن الرسول، دون علي، والعباس، وزيد بن حارثة مولى رسول الله. تساؤلات عدة ترد إزاء هذا الأمر المحيّر. منها، هل كان ثمة ما هو أهم من دفن الرسول صلى الله عليه وسلم؟ أو هل كان السعي إلى السلطة أهم من دفنه؟ أو هل كان الخوف فيها على الإسلام مثلاً أهم من أي شيء آخر، مثل الخوف من الفتنة مثلاً؟؟ أو أن هذا الحدث قد يصوّر نوازع الأنا التي تحرّكت فيها بقايا العصبيّة والقبائليّة نحو السلطة، والسيادة؟ وعلى وجه أخص نبعت من بقايا العصبية القبلية القرشية؟

على أية حال، عديدة هي الأسئلة، ولكن هل يمكن القول: إن الخوف من صيرورة مغايرة قد يؤول الإسلام بسببها إلى منعطف خطير، قد يفسد الدعوة الإسلاميّة هو الذي كان سبباً لذلك، وقد يذهب آخر إلى أن الصحابة هرعوا إلى السقيفة خوفاً من انقسام قد يلحق بالأنا، وأن عمليّة التوحد في هذه اللحظة، يحفظ للأمة دينها الذي ارتضى لها الله، ورسوله، وعلى ذلك فإن ديمومة الدعوة متوحدة، والمحافظة عليها يعد جزءاً لا يتجزأ من حب الرسول والاقتداء به.

وأيّاً كان الأمر؛ فإن المسلمين كانوا في هاتين اللحظتين التاريخيتين على المحك الحقيقي، وأيّاً كانت الأسباب التي دعت كبار الصحابة والمسلمين عموماً إلى سقيفة بني ساعدة، فإن مصاب موت النبي صلى الله عليه وسلم الجلل، لا يبرر — عند القارئ للرواية التاريخية ما حدث. والأَوْلى توديع الرسول في لحظاته الأخيرة، ثم التفرغ لشؤون السلطة وإدارة الدولة.

ب- إنقسام المهاجرين

لم يقف الوضع عند هذا الحد، فقد قدمت لنا النصوص التاريخية صراعات أعقبت هذا الحدث، انقسمت فيها الذات المهاجرة نفسها، على نحو شهد دمويّة وعنفاً، بدءاً من مقتل عثمان ابن عفان -رضي الله عنه-، فنرى مرة أخرى، انشغال الوعي الدائم بإشكاليّة السلطة، ولمن تكون المبايعة، ومروراً بالصراع الذي دار بين علي رضي الله عنه، والمعارضة بقيادة الزبير وطلحة اللذين رأسا هذه المعارضة ومعهما عائشة زوج رسول الله، وعبد الله بن عمر، في «معركة الجمل»، وفي «معركة صفين» التي قامت بين جيش علي وجيش معاوية بن أبي سفيان.

ولئن بدأت حروب الردة في أعقاب موت الرسول، مع تولي أبي بكر الخلافة، وهي أول حروب العرب بعد موت الرسول، إذ «ارتد ناس من الأعراب عن الإسلام، وامتنعوا عن أداء الزكاة وقالوا: لو كان محمد نبيّاً لما مات»[1]، فأرسل أبو بكر جيوشاً إلى المناطق التي شهدت الردة، لمقاتلة مسيلمة الكذاب، وامرأة اسمها سجاح، ادعيا النبوة، فبعث أبو بكر جيشاً بقيادة خالد بن الوليد «وكانت الغلبة للجيوش الإسلامية، فأبادتهم قتلاً وأسراً»[2]، وقبل ذلك وبعد فتح مكة، والانتصار في غزوة حنين «عاد النبي إلى فكرة المواجهة مع الروم في بلاد الشام. ثم كانت غزوة تبوك في 9 هـ»[3] (630 م) وكان قبل ذلك قد أعطى القيادة لزيد بن حارثة (629 م) في حملة مؤتة، لتوسيع رقعة الإسلام.

أما غير ذلك فقد جرى بين، المهاجرين أنفسهم؛ إذ يعد ذلك بمثابة انقسام للأنا المتوحّدة، غير أن هذا الانقسام أبرز واقعاً جديداً تشكل في الوعي التاريخي

---

(1) ابن طبطبا (محمد بن علي)، الفخري في الآداب السُلطانيّة والدول الإسلامية، بيروت، دار صادر، 1966م، ص 74.

(2) نفسه، ص 74.

(3) نفسه، ص 410.

والمعاصر، عرفت آثاره فيما دار بعد ذلك من معارك بسبب مقتل الحسن رضي الله عنه في زمن معاوية، والحسين -رضي الله عنه- في زمن ابنه يزيد، لكن ما يمكن تصوره أنه ليس مستبعداً أن هذه الفتن التي كانت تدور، قد غذتها أو أسهمت في تغذيتها عناصر غير عربيّة، أرادت أن تحدث الفرقة ليتسنى لها الوصول إلى السلطة، والتاريخ يكشف عن مؤمرات كانت تحاك ضد الدولة العربية من عناصر غير عربيّة سعياً وراء السلطة.

ج- إشكاليات المسائل الخلافية

1- مشكلة القدرية

برزت المسائل الخلافية مؤسساً بدئيّاً لتكوين أبنية التفكير الجدلي والفلسفي في التراث العربي، وكشفت في بعض سياقاتها الحواريّة الحادة عن أنساق من التضاد بين رأي الأنا وتفكيره ورأى الآخر وتفكيره، تنوعت في مدارجها، لتصل إلى حد من الخصومة والقطيعة. ولعل أشد تلك الخصومات حدة ما أفرزته مشكلة القدريّة، وما استتبعته من هزات، وما حام حولها من شكوك صدر عن الطرف الآخر. وكان قد نادى بالقدريّة معبد الجهني، وغيلان الدمشقي، وجعد بن درهم، ويقال: إن عمرو المقصوص كان أول المنادين بها [1] في دمشق. أما الطرف الآخر الذي أنكر عليهم آراءهم أشد الإنكار وخاصمهم عليها أشد الخصام، مثّله من بقي من الصحابة، مثل: عبد الله بن العباس، وأنس، وأبي هريرة وغيرهم، وقد أوصوا خلفاءهم «بأن لا يسلموا عليهم (أي على معبد وغيلان وجعد بن درهم وأقرانهم)، ولا يعودوهم إن مرضوا، ولا يصلوا عليهم إذا ماتوا»[2]، فقد رأوا أنهم جانبوا صحيح الدين بقولهم بالقدريّة.

وعلى الرغم من هذا الموقف تجاه القدريين، فإن عمر بن عبد العزيز في إشارة لافتة قد تؤكد على اختلاف في الرأي، نجده يُعين أحد أبرز القدريين وهو غيلان الدمشقي على خزائن الدولة الأمويّة، كان الأخير قد اشترط ذلك، وعندما تولى هذا المنصب راح ينادي أهل دمشق «تعالوا إلى متاع الخونة. تعالوا إلى متاع

---

(1) حسين مروة، النزعات الماديّة في الفلسفة العربية الإسلاميّة، بيروت، دار الفارابي، ط4، 1981م، ص572.

(2) نفسه، ص555.

الظلمة، تعالوا إلى متاع من خلف الرسول في أمته بغير سنته وسيرته»[1]، ما يعني أن تداخلاً قد تم بين السياسي والديني. وبأن المسألة لم تخلُ من أبعادٍ سيّاسيّة وأيديولوجية، سواء من الطرف الأموي (عمر بن عبد العزيز)، أم من الطرف الآخر «غيلان الدمشقي»، ومن محاولة لتحييد غيلان الدمشقي، في مقابل تأمين حياته. فالدولة الأمويّة كانت تحارب خصومها من القدريّة بحلفائها من الجبريّة، وتؤكد مجادلة أيوب السختياني للحسن البصري على ذلك، فقد كان أيوب السختياني يطلب من الحسن البصري الإقلاع عن هذه الآراء والاعتقاد بها «وحين كان لم يستطع حمله على ذلك بالاقناع الداخلي فلجأ إلى التهديد بالسلطة الأمويّة حتى أقلع الحسن البصري فعلاً، كما تقول الرواية التاريخية نفسها»[2]، إذن نحن إزاء رأيين أولهما القول بالجبريّة وهو يمثل السلطة، والسلطة تدعمه، ورأي آخر هو القدريّة يقف ضد السلطة.

هذه الخصومة، تشكل في واقع الأمر امتداداً لما جرى من ثنائيّة تضاديّة بين مدرستين اختصمتا خصومة كبيرة، وهما: بمدرسة «أهل الرأي» التي كان يمثلها الحسن البصري وبدأها من البصرة، وهي مدرسة ذات نزعة عقليّة، تعتمد على العقل أساساً في آرائها، وأصحابها اتهموا بالانعزال[3]، ولهذا أطلق عليهم «المعتزلة»، وفي مقابل هذه المدرسة، ظهرت مدرسة أخرى مثلت أصحاب الحديث، سميت مدرسة «أهل الحديث»، ناهضت «أهل الرأي»، وكان موقفهم موقفاً محافظاً «خاصموا مبادئ المعتزلة مخاصمة شديدة»[4].

نحن إذن، أمام فريقين، نظر كل منهما إلى الفريق الآخر نظرة أخرويّة، ورأى فيه «الغيريّة»، على أسس قد تكون معطياتها دينيّة، أو تاريخية، أو أيديولوجيّة.

---

(1) نفسه، ص 571.

(2) نفسه، ص 575.

(3) استقر اسم المعتزلة في نهاية القرن الأول للهجرة وأواخر القرن السابع الميلادي، دخلت أول مرة حين أطلقت على الصحابة الحياديين من موقعة الجمل 36هـ بين علي بن أبي طالب من جهة وطلحة والزبير وعائشة بنت أبي بكر زوج النبي – محمد من جهة ثانية، كما اتخذوا الموقف نفسه في موقعة صفين بين علي ومعاوية. ومبدأ ظهور المذهب يعود إلى مسألة خلافية بين الحسن البصري المعتزلي وواصل بن عطاء في مسألة مرتكب الكبيرة «أكافر هو أم مؤمن». مروة ص 633.

(4) نفسه، ص 534.

2- مسألة القُبح والحُسن

وظهرت مسائل خلافيّة أخرى عديدة، ومنها مثلاً مسألة الحسن والقبح، فقد ثبتت في أدبيات المعتزلة وعلماء الكلام بتسميتها «مسألة الحسن والقبح العقليين»، وبحسب رأي جهم «إيجاب المعارف بالعقل قبل ورود السمع»[1]، وهي عند الأشاعرة تعرف بـ «مسألة الحسن والقبح الشرعيين»، وتحمل كل من إشارتي «العقل» و«الشرع» دلالات تحدث مفارقة كبيرة بينهما، وتصوّر غيريّة تحدد طبيعة الأصل ومعطياته، الذي اعتمد عليه كل طرف في مقابل الطرف الآخر. فإشارة «العقل» تحيل كل موضوعات التفريق بين الحسن والقبح ومجالات تحديدهما إلى وظيفة العقل، بكونه قادراً على تحديد معالمهما. أي أن العقل عندهم، كما يذهب حسين مروة «يمكنه أن يكتشف ما في الأشياء والسلوك من صلاح أو فساد، فيوجب العمل بما هو صالح، وينهي عما هو فاسد، فالعقل بحد ذاته يدرك ذلك ويفعله بمفرده قبل «السمع»، أي قبل «يسمع» الناس ما يأتي به الأنبياء والرسل منقولاً عن الوحي الإلهي»[2] ولهذا فهم يقصدون، أي المعتزلة «الحسن والقبح اللذين يقررهما العقل بمفرده قبل ورود الشرع (الدين)»[3]، وقد سموا لذلك بالمعتزلة، صفة الاعتزال عن غيرهم.

أما إشارة الشرع أو «الشرعي»، «الحسن والقبح الشرعيين»، فأصحابها من الأشاعرة، فإنهم ينسبون أسس التفريق بين الحسن والقبح؛ وفق أسس القاعدة الشرعيّة (الدين). فهم ينفون الحسن والعقل العقليين أو «الموضوعيين»، ويرون أن «ليس في الأشياء بذاتها ما هو حسن، وما هو قبيح، وإنما يصبح الشيء حسناً حين يأمر به الشرع، ويصبح قبيحاً حين ينهي عنه الشرع نفسه».[4]

في ظل ثنائية الصراع الحواري الجديد بين طرفي التعارض، لا تبدو السلطة غائبة عن ما يعتمل، بل هي حاضرة وفعالة فيها، وطرفاً يتعقب من سموا بالمعتزلة من الذين نادوا بالعقليّة، حتى نجد هشام بن عبد الملك يبعث بخطاب إلى نصر بن يسار يحثه فيه على قتل جهم بكونه من الدهريّة.[5]

---

(1) نفسه، ص 603.

(2) نفسه، ص 603.

(3) نفسه، ص 603.

(4) نفسه، ص 603 .

(5) نفسه، ص 610.

4- تعارض العقل والنقل

ومن تلك المسائل الخلافيّة، ما جرى من تعارض بين العقل والنقل، وفي هذا السياق نجد مثلاً ابن تيمية يقدم العقل على النقل، فهو يقول: «إذا تعارضت الأدلة السمعيّة والعقليّة، أو السمع والعقل، أو النقل والعقل، أو الظواهر النقليّة، والقواطع العقليّة، أو نحو ذلك من العبارات، فإما أن يجمع بينهما، وهو محال، لأنه جمع بين النقيضين، وإما أن يردا جميعاً، وإما أن يقدم السمع، وهو محال، لأن العقل أصل النقل، فلو قدمنا عليه كان ذلك قدحاً في العقل الذي هو أصل النقل، والقدح في أصل الشيء قدح فيه، فكان تقديم النقل قدحاً في النقل والعقل جميعاً. فوجب تقديم العقل، ثم النقل إما أن يناول، وإما أن يفوض. وأما إذا تعارضا تعارض الضدين امتنع الجمع بينهما، ولم يمتنع ارتفاعهما»[١]

التقية

وفي مسائل السلطة، فقد ظهرت الفرق، أما في مسائل الخلاف على الإمامة (السلطة)، فقد ظهرت فرق عديدة مختلفة، فالصالحيّة والبتريّة مثلاً رأت في علي «أفضل الناس بعد رسول الله -صلى الله عليه وسلم- وأولاهم بالإمامة لكنه سلم الأمر لهم راضياً»[٢]، بل إنهم قالوا «من شهر سيفه من أولاد الحسن والحسين -رضي الله عنهما-، وكان عالماً زاهداً شجاعاً فهو الإمام»[٣]، أما أتباع زيد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب «لم يجوّزوا ثبوت الإمامة في غيرهم»[٤]، والقائلون بإمامة علي، نصّاً ظاهراً، صادقاً من غير تعريض بالوصف، بل إشارة إليه بالعين قالوا: سعياً وما كان في الدين — أمر أهم من تعيين الإمام»[٥]

التقية بكل ما أرادوا تكلموا به، فإذا قيل لهم في ذلك أنه ليس ..... وظهر لهم البطلان قالوا: «إنما قلناه تقية. وفعلناه تقية. وتابعة على القول بجواز إمامة

---

(1) ابن تيمية، درء تعارض العقل والنقل، تحقيق محمد رشاد سالم، الجزء الأول، دار الكنوز الأدبية، ص 10.

(2) الشهرستاني، أبي الفتح محمد بن عبد الكريم بن أبي بكر أحمد، الملل والنّحل، تحقيق محمد سيد كيلاني، الجزء الأول، بيروت، دار تعب، 1986م، ص 161.

(3) نفسه، 161.

(4) نفسه، 154.

(5) نفسه، ص162.

المفضول مع قيام الأفضل قوم من المعتزلة منهم جعفر بن مبشر، وجعفر بن حرب»[1].

3- الثنائية الإشكالية لخطاب السرد، وخطاب السلطة:

أ- الوعي التاريخي بالخطاب السردي

ظل الوعي بالتاريخي والتراثي أسير السرد الوقائعي، يتقبله المتلقي طوعاً بلا تمحيص، ويحلق في فضاءاته؛ دون قراءة عميقة لأبنيته، أو مراجعة لإشكاليّات السرد، والوقائع، والأحداث، ولظواهرها اللافتة، سعياً نحو إعادة إنتاجها في إطار عمليّة تصله بالحاضر. على أن قراءة تحوّلات الوعي العربي في إطار تداخل التراثي بالمعاصر، أي في سياق بنية كليّة متواصلة، سيفضي إلى وعي معاصر فاهم لظواهر العلاقة المُخْزَنة في الوعي واللاوعي بين الأنا وذاتها أولاً، وبين الأنا والآخر أخيراً، في بعديها الإشكالي التراثي والمعاصر، وعي يفرز سلبياتها، وينتقي إيجابياتها، مغايرة ومجاوزة.

تبرز في ضوء ذلك؛ تساؤلات جوهريّة، تتكون في متخيّل القارئ للتراث، وفي متصور مراجعته للأحداث والوقائع، يقف أمامها متردداً غالباً، لأن هذه الأحداث أحيطت بالتابو، واصطبغت بطابع المقدس، لأنها أدخلت بالديني، في حين أن وقائعها دنيويّة. وغالباً مرة أخرى، ينظر إليها المرء دهشاً متأسياً لحصولها؛ لا يجد إجابات عنها، ولا يسعى إلى ذلك، مكتفياً بدَهم الحيرة له. ولعل فجيعة ذلك تكمن في أن هذا الوعي بالتراثي كرّس حضوراً فاعلاً في كثير من الأحيان في الوعي واللاوعي الفردي والجمعي الحاضر، على النحو الذي سردت به هذه الوقائع، وما كونته من استنتاجات في متصوّر القارئ، بقدر ما أحدثت انقساماً في الأنا نفسها، ثم بعلاقته بالآخر تاريخيّاً، يحدث هذا الانقسام ذاته في الوعي واللاوعي الحاضر.

لقد حدث، إذن إغفال للحقائق ولمنطق الأمور، ومغافلة للتاريخي والتراثي، نتج عنه غفل تلقائي لطبيعة العلاقة بين الأنا وذاتها، والأنا والآخر، ولما يحاك من قبل الآخر؛ لأن قراءة التاريخ والوعي به أتت بشكل تجمعات معزولة، متفرقة، لا في سياق بنيتها الكلية، فجاءت المعرفة والوعي بالتاريخي في حالة تشظي.

---

(1) نفسه، 160.

السؤال الأبرز هنا، هل حقاً ما كُتب في التاريخ، عن التراث العربي تحديداً هو كما هو عليه في حقيقته، أو أن كَتبة هذا المسرود، وتلك النصوص، تشيعوا لرأي دون آخر، فحمّلوا الوعي العربي بالتاريخي والتراثي دروباً تتعدى طاقته، دون أمانة؟ ليس من اليسير الإجابة عن هذا السؤال، ولكن فهم الأنا لحقيقة مكوناتها أفضل من زيف وعيها بها. في سياق الكشف عن جوانب من هذه الإجابة، تتجلى تقلّبات هذا الوعي، وتلك الأنا، وفي تحوّلات الأنوات فيها، أنا الفرد، وأنا السلطة، والآخر، علامات أسهمت في حضور الواقعة التاريخية، وفي السرد عنها، وفي إشباع رغباتها في تشكيل بنية الرواية التاريخية بما ينسجم وطموحاتها، دون مراعاة للحقيقة.

وبينما يبرز التاريخي والتراثي العربي منجزاً لعديد من الظواهر الحضاريّة، ومن القيم ومن الإنجازات، مولداً لها في حضارة الآخر وثقافته، يقف القارئ العربي مذهولاً أمام أحوال مؤلمة أصابت الأمة، ولا يزال أثرها يتواتر في الوعي الفردي والجمعي المعاصر، لاسيما تلك المتعلقة منها بـ «فلسفة الحكم»، وجدل صراع السلطة في بنيتها الداخليّة، وبين أركانها، وفي جدل صراعها مع الآخر حين تنظر إلى نفسها بكونها الأنا، أو على العكس من ذلك، عندما تشكل آخر بالنظر إلى أنا اللاسلطة، هذه المسائل التي ما يزال حضورها يكتوى به، كشفت عن إشكالية حقيقية بين المحكوم والحاكم، سعى إليها الأخير بطرائق مختلفة، متشبثاً بها، ممسكاً أبدياً بزمامها، ملغياً الآخر كل الآخر، قصد التمتع بها بكونها جزءاً من ممتلكاته الخاصة، دون مراعاة للقيم الدينية وللمثل الأخلاقيّة. ومن هنا، يغدو تلمس حضور هذه الظواهر ومعالجتها في بعدها التاريخي في قراءة تكون قرينة استخلاصات، واستنتاجات، ومعالجات لا بوصفها وقائع تاريخية تتسرب إلى الوعي لمعرفة الماضي، بل لفهم أكثر بالحاضر المشرئب إلى القادم.

والقول إنه لربما الأنا الساردة لم تكتب الوقائع على النحو الذي جرت فيه، لإشكاليات تتعلق بالرواية، والسرد، والأيديولوجية، يتداخل فيها، وفق منظومة علائقيّة من التعقيد والتشابك والتضارب، الفردي بالجماعي، والجماعي بالفردي.. هذا القول قد يكون في محله نظراً للمعطيات السابقة. فقد حددت الأنوات الساردة مواقف أيديولوجيّة تفاوتت درجاتها، على أحسن الأحوال، أسهمت في تغير مسار حقيقة الواقعة التاريخية، وفقاً لعلاقة أنا السارد مع الآخر المسرود،

أي بمقدار تشيع أنا السارد لجماعته في علاقة تضادية مع الآخر جماعة المسرود، أي الـ «نحن» مع الـ «هم»، وأنا «النحن»، ضد هو «الهم». وتحيل الكتابة الساردة إلى انعدام تقديم الأنا الساردة في سياق الكتابة الوقائعيّة لفردية مجاوزة للحوادث المؤسية التي حصلت، أو محاولتها تشكيل وعي مغاير قرين تلك الأحداث، يكشف الإيجاب من السلب، يحدث نقلة آتية في مسار هذه الانعطافات القاسية، وفي هذا ما يؤيد الزعم بالتشكيل الأيديولوجي للمسرود، وبالسعي لتشكيل وعي أيديولوجي مقابل وفقاً له.

كان ينبغي أن تسعى الأنا الساردة لتقديم رؤية وحلول، لإشكاليات وظواهر قاهرة في التراث العربي، تكشف بها جوانب مهمة بدءاً من تحوّلات الوعي في العصر الجاهلي، ومروراً بـ «سقيفة بني ساعدة»، و«حروب الردة»، و«الفتن»، وثنائيّة الصراع على السلطة، بين «عثمان بن عفان» و«علي بن أبي طالب» رضي الله عنهما، وبين علي بن أبي طالب رضي الله عنه، والزبير وطلحة، وعائشة رضي الله عنهم، في واقعة «الجمل»، ثم «علي بن أبي طالب» و«معاوية بن أبي سفيان» رضي الله عنهما. وما جرى في موقعة «حنين». وتحري إشكالية مقتل عثمان، وعلي رضي الله عنهما، وقصة التحكيم بين أبي موسى الأشعري وعمرو بن العاص. كل ذلك بحاجة إلى مراجعة حقيقية، وإلى تأصيل قيّم.

ب- انقسام الأنا، وجدل السلطة

إشكالية خطابي السرد، والسلطة. «عبد الملك بن مروان نموذجاً»

يمكن تحليل تحوّلات الأنا عبر تحليل الخطاب، وفي نموذج عبد الملك بن مروان، تنبري إشكاليتان، الأولى خطاب السرد الذي قدم لنا هذه الشخصيّة في أناتها المتخيّل عنها من قبل آخر في شموليتها. أما الإشكالية الثانية والأخيرة؛ فتقوم على تجلّي بنية الأنا نفسها كما أفصحت هي عن كينونتها التي وردت في خطاب السرد، وما بين العمليّة الأولى والعمليّة الثانية، ومقارناتهما في مفارقاتهما وتطابقاتهما تتجلّى الرواية الأقرب إلى الحقيقة، تلك التي لا نسعى إليها الآن بقدر ما نكشف عن أبعادها فحسب.

الإشارات الواردة في المسرود التراثي تحيل إلى متحوّل فجائي كبير على مستوى الأنا الفردي، والى متحولٍ آخر يتجلّى على مستوى الوعي الجمعي

(الأنوات الفردية). في المستوى الأول تبرز مرحلتان رئيستان أسهمت في هذا المتحول: المرحلة الأولى، هي مرحلة ما قبل السلطة، أما المرحلة الأخيرة فهي مرحلة السلطة. أما في المستوى الثاني (الأخير) فسيختص بالحديث عن أثر الوعي الجمعي (الأنوات الفردية)، ودوره في تضخيم الآخر السلطوي في حالته العامة.

تشير المرويّات التاريخية أن عبد الملك بن مروان كان إماماً ورعاً وتقيّاً، وكان قبل مبايعته خليفةً، يسمى حمامة المسجد فلم يكن يبرح المسجد ولمداومته تلاوة القرآن، بل قيل إنه كان يختم القرآن كل ثلاث ليالٍ، وكان أديباً ذكيّاً فاضلاً[١]. ويذكر ابن طباطبا أنه عندما قيل لابن مروان «لقد أسرع إليك الشيب قال: شيبني صعود المنابر والخوف من اللحن. وكان اللحن عندهم في غاية القبح»[٢]، كما يروي ما ذكره الشعبي من فضله بالعلم على غيره إلا عبد الملك بن مروان الذي قال عنه «ما ذكرت أحداً إلا وجدت لي الفضل عليه إلا عبد الملك بن مروان، فإنني ما ذاكرته حديثاً إلا زادني فيه، ولا شعراً إلا زادني فيه»[٣].

ولكن اللافت والمحير، ماورد عنه من خطابين فارقين، الأول: قيل قبل الخلافة، حينما التقى ذات يوم بالمسجد قائد الحملة العسكرية التي قدمت من الشام إلى مكة لمقاتلة عبد الله بن الزبير، أرسله يزيد بن معاوية لقتال أهل مكة والمدينة، «فامتعض عبد الملك من ذلك غاية الامتعاض وقال: ليت السماء انطبقت على الأرض»[٤]، وقيل إنه، أي عبد الملك، أنّبه تأنيباً وقال له «أتدري إلى من تسير؟ إلى أول مولود في الإسلام، وإلى ابن حواري رسول الله، وإلى ابن ذات النطاقين، وإلى من حنكه رسول الله. ثكلتك أمك!، أما والله لو أن أهل الأرض أطبقوا على قتله لأكبهم الله جميعاً في النار»[٥]. فعاد الرجل من حيث أتى متأثراً بكلام عبد الملك بن مروان، ولم يقاتل عبد الله بن الزبير. فقد كان ابن مروان فتى مكة، متديناً وربما لا أحد يضاهيه في الافتاء. ويبدو أنه أعدها فتوى من عالم جليل.

---

(1) ابن طباطبا، الفخري في الآداب السلطانية انظر ص 122، ص 124.

(2) نفسه، ص 124.

(3) نفسه، ص 124.

(4) نفسه، ص 122.

(5) إمام عبد الفتاح إمام، الطاغية، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، سلسلة عالم المعرفة، ط1، 1994، ص 209.

كان ذلك قبل أن يتولى الرجل الخلافة، فماذا فعل بعد أن بلغه مبايعته للخلافة؟، برزت علامتان مهيمنتان على سيرته، الأولى ما أشيع عنه بأن خبر مبايعته خليفة وصله؛ وهو يقرأ القرآن، وقيل إنه أطبقه وقال: «هذا آخر عهدنا بك»[1]، بل ورد أنه قال «هذا فراق بيني وبينك، وتصدى لأمور الدنيا»[2]، في إشارة إلى ابتعاده عن الدين، وانفصاله عنه، وحدوث انفصام بين الحضور والغياب، بين أنا الغياب وأنا الحضور.

أما العلامة الأخرى، فهي أنه ما إن تولى الخلافة حتى أرسل جيشاً كبيراً بقيادة الحجاج بن يوسف الثقفي لحصار عبد الله بن الزبير ومقاتله، وهو الذي دفع عنه العدوان ذات يوم، فحاصره الحجاج، ثم رمى الكعبة الشريفة بالمنجنيق، وقتل عبد الله بن الزبير. السؤال المهم هنا هو ما الذي تعطيه هاتان العلامتان من إشارات في الوعي بالتراثي والتاريخي؟، وما الشيء الذي أدى إلى هذا التحوّل في شخصيّة ابن مروان، وجعله يشهد هذا التحوّل؟ هل ما قيل صحيح أو أنه افتراء عليه تواتر عبر التاريخ؟ من المهم إذن البحث في خبايا هذه الموضوعات وتحري الدقة والحقيقة فيها، ومحاولة الكشف عن طبيعة هذه الأنا، فهل متغير السلطة شكّل متغير الوعي «للأنا»؟ أو أُريد الانتقاص بالرجل وتشويهه من شخصيته لمتعلق سلطوي آخر؟ أو أن أناه عرفت تحولاً فعليّاً؟.

إن هذه الإشارات التي وردت في سياق تحليل خطاب عبد الملك بن مروان، لابد أن تكون، وغيرها من القضايا، محل مداولة عديدة. إنها هي التساؤلات التي تدهم المتخيل. ما بين محاولة الأنا الساردة النيل من الرجل، لا لشخصه، وإنما بوصفه ممثلاً لجماعة «بني أمية» هو رأسها، وعليه فإن هذه الأنا تمثل جماعة سياسية، أو طائفة ما، أو أن الأمر بما يحمل في طياته يمثل الحقيقة، وأن الأنا الساردة تصدت لها، دون ميل لأحد، وهل أثّرت السلطة عمليّاً عليه، وتؤثر على النحو ذاته على غيره؟ أو أن استقراء الأنا للأمور خارج السلطة يختلف عنه داخلها، بكونها قادرة على التوصل لتفاصيل الحقائق؟ كل هذه التساؤلات جديرة بأن يؤدي البحث الدقيق إلى الإجابة عنها.

---

(1) نفسه، ص 208.

(2) ابن طباطبا، السابق، ص 122.

إن استقراء العلاقة بين اللاسلطوي والسلطوي، أو بين المحكوم والحاكم، يبرز في استقراء الظواهر الناتجة عن هذه العلاقة، الذي يشكل القمع والعنف أحد أساليب السلطة، تجاه الأنا. فالسلطة تؤمن بالقمع والعنف، والمعارضة تتعرض له، وتُخمد بسببه، فيتكوّن وعياً ناتجاً عن هذه المعادلة. السلطة متوّرثة للحكم ومتمسكة به، والوعي الاجتماعي الجمعي أحياناً يألف صورة الحاكم المستبد، يقبله لأنه افتقد للحراك الاجتماعي إلى حد قد تترسخ في مخيله صورة الحاكم، فلم يعد يقبل انفصال وعيه عن هذه الصورة (الآخر)، يتخيله قمعاً وعنفاً، ويتصور أنه لن يجد بديلاً عنه، وعلى هذا النحو يسهم هذا الوعي، أحياناً في مستوى آخر في تضخيم هذا الآخر «ذات السلطة»، وإلى تأكيد دور قمعها وسطوتها، فيسهم الوعي الاجتماعي (مجموع الأنوات الفردية) في تثبيت صورة الحاكم المألوفة في المتخيل الجمعي في حالة من حالات فقدان الحراك الاجتماعي، والسياسي، والأيديولوجي.

هل السلطة تشكل الأنا، أو أن الأنا هي التي تشكل السلطة؟ وفي نموذج عبد الملك بن مروان، كيف يمكن أن نقرأ خطاباً داخل السلطة وخطاباً آخر خارجها؟، في العملية نفسها، التي نقرأ فيها خطاب ما قبل وما بعد السلطة. التحليل يكشف أحد أمرين: إما حدوث انفصام في الأنا التي وصلت إلى السلطة، أو أن المعارضة لا تعرف حقيقة ذاتها، ولا تمتلك أساليب مقاومتها. ولئن تمكنت هي من السلطة لعرفت تضخماً في داخلها، فقد تنساق إلى ممارسات السلطة ذاتها أو إلى أكثر من ذلك. على أية حال، إن مراجعة الوقائع والإشكاليّات التاريخية مهم في استجلاء الأمور، لاسيما عندما نعرف أن الدولة الأموية التي عرفت بهُويتها العربية والإسلامية ليس ببعيد أن تتعرض من خصومها، أو من تلك العناصر غير العربية التي سعت لأن تنال منها. فكل قراءة عميقة تطرح أسئلة ستفضي إلى بحث مهم للظاهرة.

يقتضي السياق المنهجي المتابع لصيرورة تحوّلات الأنا، في إطار البحث عن مجموع علاقتها الكلية، وأبنية تشكلها الداخليّة الفردية والجمعيّة، أن نخوض في قراءة بعض الإشكاليّات المؤثرة في وعي هذه الأنا التاريخية، بوصفها شكّلت علامات سيميوطيقية تحيل إلى دلالات، وأصبحت مكوناً رئيساً من مكونات الوعي المعاصر، بأشكاله المختلفة، الشعريّة وغير الشعريّة.

لقد كان التراث، وما ماج به من إشكاليّات، ووقائع حَدَثيّة مصدراً مهمّاً من مصادر التشكيل الشعري الإبداعي، بل الخالق الرئيس لشعريّة النص عند عديد من كبار مبدعي الشعر العربي. فقد تكوّن وعي الشاعر العربي المعاصر من إرهاصات، الوعي بالتاريخي وبالمعاصر معاً ومن معطياته، هذا الوعي الذي تفاعل معه الشاعر، ومع وقائعه التاريخية الشعرية، فاستدعى الغياب بكل إشكالياته وتفاعلاته إلى الحضور النصي، مكوناً رئيساً من مكوّنات الوعي الإنساني والوعي الجمعي حتى بات النظر إليه متعلقاً من متعلقات صيرورات وعيه وضرورة من ضرورات ممارسته الشعريّة. فلكي يحاور الحاضر ويستقصي مشكلاته، سعى الشاعر العربي لتزويد وعيه بجذوره الغائبة، مستقصياً ملامح البنية الإشكاليّة في تواصلاتها الزمانيّة والمكانيّة، وفي بعد هُويتها التاريخية والمعاصرة، ولاستقراء مكوّنات هذا الوعي، الذي تكدّست فيه عديد من الخبرات المتراكمة في التاريخ، فإن البحث في تلك العلامات والإشارات الفارقة التي حددت معالم هذا الوعي، يعد مطلباً منهجياً لازماً، لتكوين أبنية هذا الوعي في أبعادها الشعريّة المختلفة، كما يقتضي الحال أن نخوض في قراءة هذا الوعي في فترة الجاهليّة في تشكيلاته الشعريّة وفي تلك المعبرة ما بعد تلك الفترة، أي في فترة الإسلام، وهي فترة حساسة ومؤثرة على الفترة المعاصرة.

وبغية الكشف عن متصوّر الوعي العربي الإسلامي في بدايات تكويناته الأولى، فإن لتقصي الأول له، يأتي عبر تقصي البحث في مكوّنات العلاقات المعقدة والمتشابكة في بنية المجتمع الجاهلي السابق عنه، وفي فهم العلاقة المتكونة بين الأنا والآخر في الزمان والمكان الجاهليين، عبر استجلاء تحديات الوعي واللاوعي؛ فيما أفرزته البنيات التراتبية المجتمعية عند الأنوات، وما أحدثته من تعقيدات في منظومة العلاقات التي قامت بين طبقتين مهمتين، شكلت إحداهما طبقة السلطة الحاكمة المؤلفة من الأستقراطية القرشيّة، وأرستقراطية القبائل الأخرى، في مقابل طبقة أخرى تضم العبيد والأرقاء وفقراء العرب، في ظل مجتمع عرف بتركيبته الاقتصاديّة – الاجتماعية وجوداً ما لنظام العبوديّة، كما يرى حسين مروة.[1]

على أن السواد الأعظم من هؤلاء الأرقاء والعبيد، كانوا من عناصر غير عربية، غالبيتهم من الأحباش، وبعضهم الآخر كان من البيض، منهم من الفرس،

---

(1) حسين مروة، النزعات المادية، ص 201.

ومنهم من الروم، إما وقعوا تحت الأسر، أو تم بيعهم رقيقاً في أسواق النخاسة، أما قلة العبيد والأرقاء؛ فإنه يعود إلى «أن الأسر في العادات الجاهليّة، كان يعد عاراً يوصم به الأسير وقبيلته»[1]، وكان بإمكانه أن يُحرر إما بدفع فدية، أو أن تقوم قبيلته بتحريره في غارة من الغارات، ولا يبقى أسيراً منهم إلا من تعوزه ظروفه الماديّة، أو تخذله قبيلته.

كان من الطبيعي إزاء هذا الوضع، الذي يظهر فارقاً كبيراً، يستحوذ فيه الآخر على كل شيء، في مقابل أنا معدومة لا تستحوذ على شيء، وتعيش في واقع تملؤه المهانة والذل، أن ينشأ خطاباً معارضاً مسكوت عنه ولكنه محسوس في الشعور، ومتخف في اللاشعور. كان يتشكل في هذه الأنا المضطهدة، والمستبعدة موقفاً معارضاً للآخر السلطوي، كانت الأنا تخفي معارضة مضمرة، ولكنها غير حاملة لمشروع بديل، ولا لفكر مغاير، وتفتقد الأداة. معارضة تفتقد القدرة على البوح، كابته للمسكوت عنه خوفاً من القمع. هذا الوضع كان قائماً كذلك في المجتمعات المجاورة في بلاد فارس وبيزنطا.

وبينما كان الصمت ملازماً لحياة هؤلاء العبيد والأرقاء، وغيرهم من العرب المستضعفين، كانت ثمة معارضة رافضة لعديد من العادات والتقاليد الجاهليّة، ومعارضة للوثنيّة، ولسلطتها، كانت تعرف في المجتمع الجاهلي بالحكماء، أو «الحنفاء»، أو «الأحناف» لكن على غير طريقة التفكير «الديني اليهودي أو المسيحي»[2] توجهت هذه المجموعة «الحنفاء» بخطابها المعارض ضد السلطة القبلية، على أن هذه التفاعلات، كشفت عن إشكاليّة خطيرة تستفحل في هذا الكيان.

4- الأنساق الشعريّة المتكوّنة لصراع الأنا بالآخر في التراث الشعري

أ- أبنية القراءة التراثية

تبدو النصوص المحملة في التراث العربي القديم، وكذلك في أكناه أنساقها التعبيرية، التكوينية، مكونات أصيلة؛ يمكن أن تسهم في تشكيل رؤية لفهم علاقة الأنا العربية بالغيريّة، فقد كشفت أبنيتها المكتونة عن سياقات معبرة عن تحولات هذه الأنا في إطار منظومة من العلاقات المتشابكة والمعقدة أحياناً، والمتآخية

---

(1) نفسه، ص ص 201، 202.

(2) حسين مروة، السابق، ص 309.

والقرابية من ناحية أخرى مع الأخروية. ولعل تحولات هذه الأنا التراثية؛ أسهمت إسهاماً متجلياً في تكوين الوعي واللاوعي المعاصر، وفي مكونات الإنسان المبدع أو اللامبدع، جعلت خبرته تعتمد على خبرات الماضي، وإرهاصاته، وصورت مواقفه جَرّياً على مواقف عناصر الماضي وخلفياتها التاريخية.

ويغدو الأمر مهمّاً، أن نراجع تحولات الأنا في سياقاتها التاريخية، في ملامحها البارزة، لكي نكشف عن تحولاتها وصراعاتها وإشكالياتها المعاصرة، تلك التي صورها الشعر العربي المعاصر. انطلاقاً من قراءة لبنية متكاملة تبحث في مكونات الظاهرة في إطارها البنوي. ولن تبرز هذه البنيات المتكونة إلا إذا اعتمدنا قراءة مستجلية لظواهرها وإشكالياتها الرئيسة، ومجالات توتراتها الفارقة، المصورة لخلفيات الوعي واللاوعي، وتواترهما قديماً وحديثاً؛ قراءة عميقة فاهمة لها ولإرهاصاتها ولمكوناتها المتصلة، بإرهاصات ومكونات الآخر، بوساطة نصوص الأنا؛ الكاشفة عن علاقتها بالآخر.

هذه العملية، لكي تسهم في بناء فهم عميق، ومتصور لافت، لابد أن تقوم بعملية قرائية، وتحليلية، واستنباطيّة لعلاقة الأنا في محورين رئيسين: سيبدو معه المحور الأول منهما متعلقاً بعلاقة الأنا بالغيريّة الداخليّة، بما تظهره أو تضمره من سياقات، متصلة بالعلاقات الفردية بينها البين، أو تلك المتعلقة بعلاقات الأنا بالآخر السلطوي (السلطة)، في مسعى يعتمد على قراءة عميقة موصلة إلى رؤية إيجابية لعالم الماضي، وكاشفة قبل ذلك عن رؤية عناصر هذا العالم للعالم، وللآخر داخلياً وخارجياً.

هذه القراءة التراثية في مجموع علاقاتها، ستفضي إلى رؤية عقلانية لعلاقات معاصرة بين الأنا الحاضر والأنوات المتفاعلة أو الداخلة معه، ستبدو معه، بلا شك، رؤية الأنا للعالم وللآخر، الداخلي والخارجي، بكل منظوماتها التي تحمل توتراتها ومخاوفها، وقمعها، قادرة على البدء بفعل المجاوزة والتخطي لظواهر الماضي والحاضر السلبية، وسوف تكتمل عملية قراءة الغياب في فعل الحضور، وقراءة الحضور من تجاوزه أفعال الغياب السلبية.

ولن تتأتى هذه العملية، إلا بالقيام بمحاولات مستقرئة متبادلة تقوم من ناحية على فهم الأنا للآخر (الداخلي)، وفهم هذا المتكامل من الأنا والآخر الداخليين، للآخر الخارجي، في مقابل فهم الآخر الداخلي للأنا الداخلية، وفهم

الآخر الخارجي للأنا المتكاملة أو المتحدة المتكونة من الأنا والآخر الداخليين. على أن تقوم هذه المحاولات على دراسة الظواهر المشتركة، وتلك الفارقة التي تجمع الأنا بالآخر أو تفرقه.

بيد أنه لن تعرف هذه العملية نجاحها، دون أن تستقر علاقة الأنا بالآخر داخلياً، لكي تكون العملية الثانية هي فهم الآخرالخارجي، وسيكون بعد ذلك التعامل معه مسألة غير عسيرة، مع ملاحظة أنها ستكون عملية داخلية وخارجية، فالعامل الداخلي على ما يبدو مهمّاً في فهم الآخر الخارجي والتعامل معه بثقة، دون خوف أو قلق، وقراءته من خلال ظواهره، وأشكاله، وإشكالياته، في مكوناتها الفكرية والأيديولوجيا، والأنثروبولوجية، والحضارية، التاريخية والمعاصرة.

لا يخلو الأمر، إذن، من محاولة اختراق، للأنا وللآخر معاً المُعبر عنهما في الأنساق التكوينية لنصوص التراث العربي، والنصوص المعاصرة، وتقصي ظواهر هذه النصوص اللافتة، في قراءة جريئة غير هيابة، لا تعرف الوهن، قراءة لا تنتقص من هذا التراث ولا من النصوص المعاصرة، ولا تهدي إليه ما ليس به من صفات، قراءة تقر بثقة عظم هذا التراث، تقدمه بخطى الواثق، ولكنها في الآن نفسه تعالج سقطاته، ومكامن ضعفه سعياً وراء تكوين جديد لبنية وعي عربي يتخطى صراعاته، ويتهيأ لاختراق الآخر، موصولاً بتراث يحمل قيماً رفيعة. على ألاّ ينتقص من تراث الآخرين، ولا من نصوصهم، ودونما استقباح لقيمه الجمالية، أو تجميل لما هو مستقبح. يمضي في طريق الكشف عن مجالات التأثير والتأثر، اللقاء والانفصال، يبحث عن العلامات المطابقة والفارقة فيها.

ينبغي إذن ألاّ نرتاب، لأن التراث العربي كشف عن تحولات واسعة لطبيعة الأنا، ولحركتها الداخلية والخارجية، ولعلاقتها بالآخر، فهو تراث حضارة راسخة، يمتلك مكونات فكرية هي من الثراء ما يمكن أن يركن إليها القارئ العربي، ومن العمق ما يكشف عن ذات مبدعة.

لعل العتبة الأولى التي يمكن أن نولج منها، هي أن نقتحم أنفسنا قبل أن نقتحم الآخر، دون المساس أو الشطط في قضايا المعتقد الديني، فلدينا من النصوص ما يمكن أن نستخلص منه تشكيلات متعددة لخطابات عديدة، تراجع تلك المترسبات المتكونة في بنية الوعي، في ظواهرها القلقة، وتأكيد ظواهرها الإيجابية الباعثة.

هـذا القلـق البـاين مـن قـراءة الـتراث، وتفحـص خطاباتـه التحليليـة السياسية والأيديولوجية، لا يمكنه أن يشهد حضوره اللافت « .. إلا إذا انقسم وعي القارئ على نفسه، في مرحلة من مراحل القراءة، وأصبح وعياً مزدوجاً، ذاتاً وموضوعاً في آن، بحيث يتمكن هذا الوعي من تأمل نفسه، في علاقته بمعطيات التراث المقروء، وكيفية إدراكه لها وسيطرته عليها، فيكتمل فعل التحقق الذي تكتمل به سلامة القراءة في يقين هذا القارئ».[1]

وإذ يؤكد أي نص وجود الآخر في صوغه مع الآنا، فإن هذا الآخر شكل في قراءات نصوص الأنا الداخلية والخارجية، طرفاً مهمّاً وفاعلاً، فلا يمكن أن نجد نصّاً بدون آخر، ولا آخر فيه من دون أنا، فهما شريكان في سردية النص، حتى وإن كتب أحدهما هذا النص، الذي يحتوي على ثقافتين هما ثقافة الأنا وثقافة الآخر، أو على رأيين، اختلفا أو اتفقا، هما رأي الأنا، ورأي الآخر. النص، إذن، حمَّال لثنائية صادرة من الأنا ومن الآخر. فمهما شكلت الأنا ذاتها في النص، فإن القارئ يدرك فيه الآخر، ومهما حاول الآخر تهميش الأنا واقتصاءه؛ فإن الأنا قائم في النص ذاته. وحتى حينما ينقسم الأنا على نفسه، فإن آخر جديد يبرز فيه. وأما إذا توحد الأنا، فإن آخر كان موجوداً، انصهر في الأنا وتوحد معه.

ومثلما أظهرت لنا المرويّات انحيازاً للأنا الساردة في إطار كتابتها للمسرود، مهما بلغت من الحيدة؛ فإن وعي السارد جزءٌ من كل الواقع، وما يخلق من حيثيات بانية لعلاقة الجزء بالكل، وعلاقة الكل بالجزء، ففي التاريخ العربي مثلاً، الذي شهد صراعات قاسية، لم تكن الأنا الساردة إلا واقعة تحت مؤثرات عدة، منها ما يتعلق بصحة الرواية، ومنها ما يختص ببعد السارد المكاني والزماني عن الواقعة التاريخية، ومنها ما يرجع إلى موقف أيديولوجي، أو طائفي تعصبي لمشكلة هو حاضر فيها، تعتمد على هوى نابع من الأنا الساردة بنفسها، فتظهر هذه الأنا الساردة محتوية على موقع في الرواية التاريخية، إما أن تكون فيها آخر، أو متعاطفة مع الأنا.

قد يُحْدث على هذا النحو زيادة أو نقصان في سرديتها للواقعة، أو الرواية التاريخية، إذَن فإن الكاتب أو الشاعر يحددان موقفاً أيديولوجياً في النص، يظهران في إطار بنية النص أحد اثنين، إما أنا وإما آخر، حتى في الإبداع الحواري

[1] جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، السابق، ص 25.

الذي يصور حواراً متعلقاً بالآخرين. فإنهما لا يحدثان محايثة مع الواقع بقدر ما يضيفا لهذا الواقع من أبعاد ويقدمان ورؤيتهما فيه، وفي الإشكالية التي تتنازع فيها الأنا والآخر، أو تلك التي تتنازع الأنا في صراعها مع الآخر. ولهذا فإن هذا الأمر يحتل أهمية في توضيح مدى إسهام الأنا الساردة في سرديتها للنصوص التراثية، أو تحقيقها، أو الكتابة عنها، على نحو قد يبدو التشويه وارداً في أحوال عديدة، قد يتعدى كل الحدود حتى يصل إلى تشويه المعتقد الديني، والمقدس منه؛ ما ينفي عن الأنا الساردة صفة المحايثة مع الواقعة أو الحدث.

ولكي يتواتر البحث في مجالات الأنا في علاقاتها المحلية الداخلية، وما اعتراها من تحولات، فإننا سنبدأ البحث بإيجاز تاريخي لعلاقتها بالآخر الأجنبي، نستقرئ رؤيتها له، بكونه عالماً خارجياً، وكيف تعاملت هذه الأنا معه سواء أكانت غالبة أم مغلوبة. إذ إن الوعي بالآخر متصل، وجذوره راسخة، وتفاعلاته معه، سلباً أو إيجاباً، ظلت متحركة، حتى في أسوأ حالات الأنا أو أسوأ حالات الآخر، كان الأنا يشهد حضوراً مثالياً، وتحولات متعددة.

ت- العلاقة بين الأنا الشعريّة والآخر الجاهلي

تقتضي الضرورة أن نبحث في مكونات العلاقة المبلورة لاتصال الأنا الشعرية- في النص الشعري القديم -مع الآخر الذي استوعبته هذه النصوص، وسعى الأنا فيها لتمثله طرفاً غيريّاً له، وذلك لكي تتسق مجالات توتراتها البنيوية، وتدخل في إطار عملية تستقصي حضورهما اللافت المهيمن على بنية النص الشعري المعاصر، في مجالاتها المتعددة. من هذه المجالات مجال وعي الشاعر المعاصر وتأثره بالنص الشعري القديم، وبالوعي الاشكالي للشاعر القديم، على أن يكون ذلك في إطار البحث عن بنية كلية متكاملة، تبلور علاقة أنا الشاعر العربي عموماً بالآخر، ضُمن درس يبحث مراحل تطور هذه العلاقة، وأشكالها، وأنماط الآخر الذي اخترعته أو افترضته الأنا الشعرية في النص الشعري، وسوف تتبلور على هذا النحو منظومة علائقية، تحتوي على سياقات متعددة وأنساق متلاقية، أو ربما متباعدة، أو متشابكة في البنيات الغائبة مع بنياتها في الحضور النصي، وعياً، ولغةً، وإشكالية. فالوعي الشعري للشاعر العربي المعاصر لم يكن بمنأى عن أنماط التفكير الشعري القديم وأشكاله من حيث قراءته، واستيعاب مجالاته، وتوتراته، وإشكالياته، وإن صوَّره متداخلاً مع غيره من الصور؛ تصويراً مغايراً

ومجاوراً، ولكنه استدعى عديداً من الشخصيّات التراثية، وبلور إشكالياتها التاريخية في نصوصه، وقدمها في أنساق تفكيره الذي عكسته.

وتنبري اللغة محوراً مؤسساً لهذا البناء الشعري، لفك لوغاريتمات القصيدة، ومفرداتها المبنية للمعلوم وللمجهول، فهي بنية فوقية حاملة لسياقات القصيدة ولتصوراتها، ولفضاءاتها، فمن خلال اللغة، ومعرفة ما تحيل إليه من معانٍ، وتصورات، وجمل، ومتخيلات تتأسس القصيدة الشعرية، في الوقت الذي يبرز الإجراء المنهجي بوصفه منجزاً للبحث عن تشكيلاتها - أي اللغة - في القصيدة، وتشكيل بناء القصيدة ومتخيلاتها عبر اللغة. يقتضي هذا الإجراء حضور الغياب الفعلي، في بنية متداخلة ومتفاعلة مع الحضور، كما يتقصى دلالاتها، وإشاراتها المغايرة المتكونة في اللغة، التي تُعَدُ مكوّن القصيدة وحاملها، والمتصور المنتج لعلاماتها، ودلالاتها، وإشاراتها، الناتجة عن تفاعل الوعي اللغوي مع وعي الشاعر التخيلي، ومن هنا، تبرز توتراتها في النص، وفي فضاء النص.

وبقدر ما تؤسس هذه اللغة الشعرية الأبنية المتحولة في النص الشعري، في مراحل تطور أنساقها قديماً وحديثاً في بنية كلية واحدة، تغامر في مأسسة مجالات البوح عن المكبوت والمقموع، في مراحل تطورها وتحولاتها التاريخية في النص الشعري بوصفها نتاج الغياب والحضور وتكشف عن سياقاته المضيئة للمسكوت عنه، وعن تشكيلات صيرورته إلى المنطوق المشبع، المتدفق في صور فنية، وتجليات جمالية، سياقات، وأنساق، وأبنية؛ لأنها إلى جانب ما تولده المفردة اللغوية في النص الشعري من إحالة إلى معنى متفجر، كأن تحيل كلمة «البوح» مثلاً، إلى مقابلات لغوية متخيلة، منها البوح/مقابل/ السكوت، القول مقابل الصمت، والمكبوت، كما تحيل إلى متخيل الإشباع، نتيجة انطاق المسكوت عنه، أو المكبوت داخلياً، فإنها تؤسس بنية معبرة حين تدخل في منظومة جديدة مع غيرها من المفردات، في علاقة ما. وعلى هذا النحو؛ فإن اللغة الشعرية العربية تولد أنساقاً تتفجر من كنه اللغة، ومن كنه علاقاتها المستمرة المتغيرة، فهي إذن «لغة انبثاق وتفجر، وليست لغة منطق أو ترابط نسبي. إنها لغة وميض وبصيرة - امتداد إنساني لسحر الطبيعة وأسرارها في كل قصيدة عربية عظيمة، قصيدة ثانية هي اللغة»[1]، وتلك هي الحالة التي صورتها القصيدة العربية القديمة أو

---

[1] أدونيس (علي أحمد سعيد)، ديوان الشعر العربي (المجلد الأول)، دمشق/بيروت، دار المدى للثقافة والنشر، 1996م، السابق، ص 15.

التاريخية، فقد شهدت علاقات في أبنيتها المتعددة، كرست الفعالية الشعريّة التي عرفتها أنا الشاعر مع الأخروية، وأكدت على مجالات تعاملها الفاعل معها.

هذه الإمكانات الهائلة التي احتوتها القصيدة العربية القديمة (التاريخية)، وما بعدها، صاعدت من أهمية دراستها في إطار عملية تحاول أن تستفيد من منجزات المناهج النقدية الجديدة، ومن أدواتها الإجرائية(*)، في سعي يقصد توسيع مجالات دراستها، وتوسيع دائرة حركتها في فضاء النص وخارجه، وتتبع حركة الأنا من خلال علاقاتها مع الآخرين.

تنهض شعرية القصيدة العربية (التاريخية) الجاهلية، والإسلامية على متخيل فسيح لعلاقة الأنا/ وبالـ «أنت» أو بالـ «هو» أو بالـ «هم»، أو الهم. وفي مجالات أخرى يلعب الأنا دور تقمص النحن (العشيرة، أو القبيلة) في مواجهة ألـ «أنت»/ أو الهم. (أي الآخر المَهّجي) أي الذي يتوجه إليه خطاب الهجاء. وتحاول -في مجالات أخرى- أن تتوحد الأنا بصيغتها الفردية أو الجمعية مع هذا الآخر في حالة (المدح)، وإن افترضت لنفسها هذه الأنا، واخترعت الآخر. فهي تعيش، وتحيا شعريّاً في حالة من الثنائية الضدية في بعض حركتها ومواقعها، مثل (الهجاء) ومن الثنائية المتواشجة في بعض آخر، (حينما يظهر الآخر جزءاً من الأنا، مثل جماعة الأنا وعشيرتها).

هذه الثنائيات توشي بأنماط متعددة من العلاقة بين الأنا والـ «غير»، تتزهى بمجالات، وتتوشح وتظهر في أنساق القمع والتسلط في مظاهر أخرى، فهي تتجلى في جماليات المدح، وفي الهجاء للآخر، وفي جدلها مع السلطة، وفي مجال ازدراء الآخر (عنترة بن شداد) مثلا، وفي جدل الأنا الواعية الإنسانية التي تميل إلى الحكمة في علاقتها مع الغير، والـ «أنا» التي أعلنت الخصومة مع الآخر (القبيلة) مثل شعراء الصعاليك، كما تتجلى في ثنائيات القتال والحرب، بين اثنين، أوبين قبيلتين، يقوم متصورها عن الآخر القاتل أو المقتول (العدو)، في مواقع متعددة، سنأتي على تأكيد دلالاتها.

كانت رؤية الشاعر الجاهلي للعالم والواقع قد كرست حضورها في الشعر، فهو لم يكن يسعى إلى «أن يغيره أو يتخطاه، أو يخلق عالماً آخر، كانت غايته أن يتحدث مع الواقع، ويصفه، ويشهد له. يحب الأشياء حوله لذاتها ولما تمثله، ويضع

(*) يعدُ كمال أبو ديب واحداً من أبرز من درس النص الشعري القديم، دراسة تقوم على توظيف الأدوات الإجرائية الجديدة في تناول هذه النصوص.

كل شيء حيث يفرح به ويفيد منه. لا يحاول أن يرى في الواقع أكثر مما فيه، وإنما يحاول أن يراه بكل ما فيه».[1] لقد كانت نظرته تتجه إلى الصحراء وإلى فضائها في اللاحدود، يعاينها بنفسه، يرى الأشياء مباشرة يتحدث عنها كما يراها، ويصف ما فيها يتحرك في أرض فسيحه، وإذا كانت القبيلة عنده حدود وقوانين صارمة تلزمه، له منها ماله، وعليه لها ما عليه، فإنه يحب أن يتحرر من قيودها، في الفيافي البعيدة، كان يحمل وعياً تلقائيّاً.. يعبر عن الحالة الآنية، فالعالم أفق واسع حر، ولكنه يجرّه دائماً إلى القبيلة لأنه عالم وعر وصعب، ونظرته إليه لم تكن موضوع تعاطف كوني. هذه النظرة إلى الطبيعة يمكن اعتبارها معاصرة، إذ يراها شيئاً «أو موضوعاً، على النقيض من القدماء، خصوصاً لدى اليونانيين، إذ كانوا يعتبرونها نظاماً أو قانوناً»[2]، الشاعر الجاهلي كان يسعى لأن يخوض غمار الشيء ويتعرف عليه من خلال التجربة، «كان يحب التجربة قبل أن يعبّر عنها، وهي ليست تجربة فردية فحسب، بل تجربة فردية – اجتماعية، تعيش في الضمير وتحكم السلوك»[3]، ولذلك تغري جماليات القصيدة الجاهلية في التعرف على واقعة حقيقية، صورتها تجربة صادقة خاضها الشاعر، وإن أعطى لها بُعداً تصويرياً وجمالياً في الكتابة الشعرية.

ولم يكن قيس بن زهير بن جذيمة مثلاً، بعيداً عن تجربته الحقيقية التي صورها في نص شعري، يصور فيه تراجعه عن رأيه الذي يستحمل الخطأ والصوب، وهو الذي كانت «عبس» تصدر في حروبها عن رأيه، وهو صاحب داحس (الفرس) التي راهن بها حذيفة بن بدر الفزاري، تلك التي انتهت إلى حرب طويلة ظلت تتحدث عنها العرب، «وقاد غطفان كلها ولم تجمع على أحد قبله في جاهلية ولا إسلام»[4]، ولكنه رأى الجهل قد استخرج من حلمه، وأنه قاد قومه وإن إلى الجهل، فقال في مقتل حذيفة ابن بدر، الذي قتلته بنو عبس:

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، بيروت، دار العودة، ط1، 1971م، ص24.

(2) أدونيس، نفسه، ص24.

(3) إحسان سركيس، مدخل إلى الأدب الجاهلي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1979م، ص 112.

(4) المرزباني، أبي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى، معجم الشعراء تحقيق عبد الستار أحمد فراج، قدم له محمود علي مكي، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003م، ص 197.

أظن الحلـم دل علـى قومـي وقد يستجهل الرجل الحلمُ

وما رستُ الرجال وما رسوني فمعوجٌ علـيّ ومســـــتقيمُ

ورأى قيس نتائج تجربة الحرب وما أفرزته، ليصل إلى استنتاج يحدد نتيجة العدوان على الآخر، مصوراً أن النصر على قومه جلب خسارة عليه:

قُتلتُ بإخوتـي ســادات قومـي وهم كانوا الأمان على الزمانِ

فإن أكُ قد شفيت بذاك قلبي فلـم أقطـع بهـم إلا بنانـي»[1]

وتفسر لنا تجربة أخرى تصور ارتباط تجربة الشاعر الواقعية بشعرية التصوير للمنتوج الشعري، كيف تتحكم التجربة الشخصية في المنطوق الشعري، وكيف يصور هذا المنطوق التجربة، في إطار علاقة يترابط فيها الاثنان (التجربة والخطاب) ترابطاً قوياً، تؤكد فيه هذه العلاقة على التعبير الواقعي للتجربة الشعرية الحقيقية. هذه التجربة أسهمت في دفع الآخر إلى تبني النقيض الذي تحالفت عليه. لتؤكد دور التجربة الشعرية في إحداث المغايرة في وعي الآخر السلطوي (الجمعي)، وتدفع به إلى تبني معطيات النص المناقضة لما هو مكرس لديه. وأن هذا النص بقدر ما يفرض على الآخر وضعاً مغايراً، يفرض في تعبير آخر سلطته عليه، لأنه يغوص في مناقشة قضايا أخلاقية، ما جعله - أي الآخر السلطوي - يتراجع مقابل الأنا الشعرية الفردية.

هذه التجربة تنطبق كذلك بتجربة تتعلق بقيام حلف الفضول رداً على حلف المطيبين، الذي تحالفت فيه قريش مع أحلاف كثيرة على الحمية والمنعة، وكان الأساس الذي أقيم عليه «حلف المطيبين» «على ألاّ يسلموا الكعبة ما أقام حِراء وتبير، وما بلّ بحر صوفة، وعلى أن يمنع بعضهم بعضاً ويعقل بعضهم عن بعض، فذبحوا بقرة فغمسوا أيديهم في دمها. وعلى ذلك كانت قريش تظلم في الحرام الغريب، ومن لا عشيرة له»[2]، وكان الحال سائراً على ذلك إلا أن جاء «رجل من بني أسد بن خزيمة بتجارة فباعها على السهمي، وهو من بني سهم، ورفض أن

---

(1) نفسه، ص ص 197، 198.

(2) اليعقوبي، السابق الجزء السابق، ص 17، المتحالفون في حلف المطيبين هم: بنو عبد مناف، وبنو أسد، وبنو زهرة، وبنو تميم، وبنو الحارث ابن نهر، وتحالفت اللعقة وهم بنو عبد الدار، وبنو مخزوم، وبنو جمح، وبنو سهم، وبنو عديّ. وقيل إن عائكة بنت عبد المطلب صنعت طيباً فغمسوا أيديهم فيه. وقيل إن الطيب كان لأم الحكيم البيضاء بنت عبد المطلب. راجع اليعقوبي، ص 17.

يعطيه ثمنها، فراح الرجل يستجير بقريش على أن ترد له ماله، فلم يأخذ أحد له بحقه»، فصعد الأسدي أبو قبيس فنادى بأعلى صوته:

يأهل فهر لمظلوم بضاعته   ببطن مكة نائي الأهل والنفرِ
إن الحرامَ لمن تمت حرِامتُه   ولا حرام لثوبـي لابس الغدر

ولئن قيل: إن قائل هذين البيتين لم يكن هذا الرجل، بل كان «قيس بن شيبة السلمى» باع متاعاً من أبي خلف الجمعي، وذهب بحقه فقال هذا الشعر، وقيل بل قال:

يالَ قُصيّ كيف هذا في الحرام   وحرمة البيتِ وأخلاق الكرمْ
أظلمُ لا يمنع مني من ظلَم[1]

فإن النتيجة واحدة، إذ تذممت قريش «فقاموا فتحالفوا ألاّ يُظلم غريب ولا غيره، وأن يؤخذ للمظلوم من الظالم»[2] على أن هذا الحلف الوحيد الذي استرضاه الرسول - صلى الله عليه وسلم - بعد البعث، إذ قال: «حضرتُ في دار عبد الله بن جُدعان حلفاً ما يسرني به حُمْر النّعم، ولو دعيتُ إليه اليوم لأجبت»[3]. ويقصد به حلف الفضول[4].

ج- افتراض الأنا، واختراع الآخر، قصيدة المدح نموذجاً

الظاهرة الأولى التي يمكن أن نستنتجها من القصيدة المدحيّة، أن الشاعر (المادح)، كان يجسد أناه في واقع الأمر فيها، ويضخمها على مشارف قصيدته تضخيماً واضحاً في مطالع القصيدة وفي أبياتها اللاحقة من خلال تصوير مقدرته الفائقة على استعمال المعاني والألفاظ في بنية القصيدة في مدح الممدوح. كان يبدو واضحاً أن الملاحظة الأولى المستجلية في بنية القصيدة المدحية، أن الشاعر (المادح) يقدم نفسه في القصيدة عن غيره، الممدوح (الخليفة، الأمير،

---

(1) نفسه، ص17
(2) نفسه، ص 18.
(3) نفسه، ص 18.
(4) اجتمعوا في دار عبد الله بن جدعان التيمي. وكانت الاحلاف: هاشم وأسد وزهره وتيم والحارث بن فهر، فقالت قريش: هذا فضول من الحلف، فسمي «حلف الفضول» وقال بعضهم حضره ثلاثة يقال لهم الفضل» راجع اليعقوبي ص18.

وغيره)، أو المرأة (الحبيبة، المعشوقة). ليس ذلك فحسب، إنه يحدد للآخر طريقته، ويكشفه في عمق المعاني، والجمل، وفي غيرها من السياقات المصورة للمنطوق الشعري، مربكاً في بعض الأحيان الممدوح، الذي إن فطن لغدر الشاعر وقصده في قوله للقصيدة، يدفع الشاعر حياته ثمناً لذلك.

يبدأ الشاعر بالحديث عن الذات قبل أن يلجأ إلى التكلم عن الآخر الحقيقي أو المفترض أو المخترع، فهو يضع المتلقي في موقع الاستقبال لبوحه الأول الصادر عن أناه والمعبر عنها. ولئن درجت مطالع عديد من القصائد المدحية مبتدئة بالنسيب، تخاطب به الأنا، الآخر (المرأة)، وقد أصبحت عادة عند الشعراء، فإن من الجدير قوله إن ليس كل شاعر بالضرورة لديه في واقع الأمر هذا الآخر، ما يعني، أن الآخر (المرأة) ربما يكون مخترعاً من الشاعر، وفي هذه الحالة، تصبح الأنا الساردة للنص، أنا مفترضة تخاطب آخر مخترعاً، وتصدر إليه خطابها العاطفي، فليس كل الشعراء كان لديهم الآخر (المحبوبة أو المعشوقة) لسبب أو لآخر. وعليه فإن ما يصدر من أناه تجاه المحبوبة أو المعشوقة (الآخر)، إنما يصور رغبات الأنا الحقيقية ومتخيلاتها في اللاوعي، الذي يفترض شكلاً من أشكال هذا الآخر. ولكن هذه الأنا المفترضة ليست خيالية، بل معبرة عن متخيلات اللاوعي، وهي منفصلة عن الأنا الحقيقي (الوعي) في بعدها الجمالي، وفي شعرية النص، وفي كونها بنية من السياقات المفترضة في واقع الحال بما تجسده من أبعاد جمالية وفنية، وتصويرية متخيلة، ولكنها في الوقت ذاته تجسد شكل من أشكال الأنا الحقيقية في تأزماتها الحقيقية التي تحياها في الوعي واللاوعي، فالأنا في النص الشعري، هنا تشكل امتداداً طبيعياً للأنا الحقيقية، ومولوداً شرعياً لها.

على أن هذا الافتراض لا يعمم على كل الشعراء، فبعض الشعراء كان لديه آخر (المحبوبة، أو المعشوقة) الحقيقي، وكان يصدر عن تجربة واقعية عاشها، إذن، لم تكن أنا الشاعر هنا، مفترضة تصور آخر مخترعاً اختراعاً من قبلها، بل كانت أنا حقيقية واقعية، تصور آخر موجوداً وحاضراً في تجربة جمعت بين الأنا والآخر، لأنه لا يمكن أن نصور كل أنا شعرية منفصلة عن الأنا الحقيقية للشاعر، وإن يحقق الافتراض بها ما خلعت عليها الصور الجمالية والفنية والتصويرية من أبعاد جديدة، قد يجد فيها ما ليس بالواقع، ولكنها في الأخير تصور متخيل تجربة، ولها بعدها، فالنص الشعري لابد أن يصور التجربة الحقيقية تصويراً جمالياً. هنا

يتحقق في شعريا النص إشباع لمكبوت يتصاعد بدءاً ، وأنا تفرغ شحناتها كاشفة للآخر المتلقي عن معاناة مع الآخر (الحبيبة أو المعشوقة).

كان من الطبيعي إن يتمثل المادح أو غيره من الشعراء (المرأة) في مطالع القصيدة، لأنها تمثل أول تصادم نفسي معه، أولاً، بوصفها تجربة فردية، شكلت المرأة بعموميتها أول صدام للرجل في المجتمع العربي القبلي، وعلى هذا الأساس يقبل الممدوح - أن يكون الموجه إليه الخطاب الشعري أولاً هو المرأة، لأنها كانت تجسد سلطة عاطفية مؤثرة عليه. لذلك كان تقبل الممدوح في أن يتصدر الشاعر قصيدته بالحديث عن المرأة، ما يؤكد رغبته الملحة لتحقيق إشباع داخلي له بالحديث عنها، وما كان له أن يتقبل ذلك لو لم تكن المرأة.

لقد كانت القصائد المدحية في غالبيتها تصور إحساس الأنا الرجل، بالآخر المرأة كياناً منبثقاً عن مشاعر الأنا ذاتها، وكائناً لدواخلها العميقة، فهي جزء لا يتجزأ من بنيته النفسية، وصدامه النفسي معها كان صداماً مألوفاً ومرغوباً.

د- الأنا الشعرية التراثية في مواجهة الآخر الأجنبي

لم تعرف نظرة الغرب المشوهة للشرق، الوهن في أية لحظة من لحظات التاريخ، فمنذ أمد بعيد تكرس هذا التشويه موقفاً ثابتاً في وعي الغرب، قائماً على أساس من المفاضلة والتميز بين «الغرب الحضاري» و«الشرق البربري». كان الشعور المتفاقم لدى اللاتينيين والإغريق بهذا التميّز، يشكل العلامة الفارقة التي أدت لديه - أي الغرب - إلى اختراع الآخر، وبعثه جزءاً من المعرفة في وعي الغربي.

ومن الطبيعي أن يسعى هذا الوعي المتشكّل نحو توليدات لسياقات مختلفة تتضمن ردوداً لأفعال إزاء الآخر (الشرق) في عناصره، وأصوله المتعددة. ففي الوقت الذي دأب الغرب على توصيف الصراع مع الشرق بكونه صراعاً بين «الحضارة» و«البربرية»، أو بين «الحضاريين» و«البربريين»، أو «الحضاري» و«اللاحضاري»، أو بين «المسالمة» و«العنف» أو «التوحش»، كان هذا الغرب لا يعزب عن التأثر بحضارة الشرق، والأخذ منها، معترفاً بذلك أحياناً.

ولئن دلت قرائن أثرية على أن الشرق؛ كان مهداً لحضارات الدنيا، وللديانات السماوية، وللتطور المعرفي والشرائعي، فقد ظل هذا التصور بعيداً نوعاً ما، عن مخيلة الغرب حتى يومنا هذا، وما زالت بمعزل عما سطره التاريخ من وقائع، وما

اختطه من كتابه، وما سطر من معرفة على أواني الفخار. ربما مرّد ذلك للمحافظة على معادلة المفاضلة والتميز التي أشرنا إليها.

أما إذا عدنا إلى معرفة من هم البانون الأوائل لهذه الحضارة، فهم البابليون والسومريون، الآشوريون، والأموريون، والأكاديون، عاشوا شعوباً متغايرة، ولكنها متداخلة، جمعت عرقين مختلفين هما الساميون، وغيرهم من العناصر غير السامية في بلاد الرافدين. ومنهم «شعبين ينتميان إلى أصلين يختلفان كل الاختلاف، أبدعا ما تضمه تلك المنطقة من آثار فنية وأدبية، ونعني بهما السومريين والأكاديين»[١] وفي تسامح وحوار نعدم نظيراً له، كتبت أنصع الصفحات المتجلية لعلاقة الأنا بالآخر. على أنه كان للعرب باع طويل في تأسيس هذه الحضارة، وبنائها، وإنجازها.

عرف، إذن، الشرقيون الحضارة، وعرفها معهم العرب تحديداً في إطار العلاقة القائمة بين الجزء والكل، والكل والجزء، كما أسسوا حضارات خاصة بهم. عرفت بحضارات بلاد الرفدين، على هذا الأساس من التسامح، والحوار بين الحضارات، كانت الأنا فيها تُدْخِل الآخر شريكاً في مؤسسة الدولة، في صياغة تحولاتها، فأسهما في بناء حضارتها، باستثناء ذلك الآخر الذي عرفته مهدماً، وإن قدم إليها من الشرق ذاته.

لقد استطاعت حضارات بلاد الرافدين أن ترفد الغرب بإسهامات حضارية عديدة، وأثرت فيه تأثيراً كبيراً؛ فقد أسهمت أساطيرها في رفد الثقافة الأوربية، وأن تحرك الوعي الغربي ليبدع في مجال الأسطورة منجزاً في جميع فنونه وإبداعاته ثقافة عالية، فثقافة بلاد الرافدين لم تكن مقصورة على العالم السامي، وإنما كما يذهب موسكاتي «تغلغلت في آسيا الصغرى، وبلغت بلاد اليونان نفسها»[٢]، وهو يذهب أبعد من ذلك حين يقول: «وتدل الدراسات الحديثة دلالة تزداد وضوحاً يوماً بعد يوم على أن الحضارة اليونانية، رغم أصالتها في جملتها، تدين بكثير من أفكارها لشعوب أرض الرافدين»[٣].

---

(1) سبتينو موسكاتي، الحضارات الساميّة، ترجمة السيد يعقوب، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، بدون، 1997م، ص42.

(2) نفسه، ص49.

(3) نفسه، ص 49.

لم تكن في الحين نفسه، الأنا العربية بكونها جزءاً من الشرق أولاً، وبكونها جزيرة العرب ثانياً، بمنأى عن هذا المتكرس في الوعي الغربي، وستكشف العصور المتتالية عن إشارات واضحة لهجمة الآخر الخارجي عليها، سواء الآخر الغربي أو الآخر الشرقي، متأثرة به، ومؤثرة فيه. فقد دخل هذا الآخر نفسه في ثنائية من الصراع، كان الأنا العربي ضحية له. تمثل هذا الآخر في صورتين، الآخر الساساني المشرقي، والآخر البيزنطي الغربي، إذ كانت الجزيرة العربية قبل الإسلام تحادي إمبراطوريتين قويتين لا طاقة لها بهما، وهما الإمبراطورية الساسانية من الشرق، والإمبراطورية البيزنطية من الغرب.

كان من الطبيعي السياسي، أن تفتح هاتان القوتان قنوات اتصال تأثيرية على عرب الأقاصي المتأخمة معهما، بعنصريها السياسي والاقتصادي، وليشكلوا روادف لهما. فكان المناذرة يتصلون بالساسانيين، في حين أن الغساسنة كانوا يتصلون بالبيزنطيين، لنشهد انقسام الأنا العربية من قبل الآخرين. فالصراع بين الآخرين الساساني والبيزنطي، أوجد صراعاً وانقساماً بين الأنا (المناذرة والغساسنة). على أن انقسام الآخر خلق انقساماً في الأنا؛ الأمر الذي حول الجزيرة العربية إلى مسرح لهذا الصراع، دافعه خوف الآخر من أن يميل العرب لإحدى الإمبراطوريتين فقد «كان البيزنطيون يراقبون.. تحرك التجار العرب في البلاد الخاضعة لها.. وربما كان هذا الحرص منبعثاً من عدم اطمئنان البيزنطيين لحياد زعامة مكة حيال الصراع السياسي بينهم وبين الساسانيين»[1]، ولم يكتفِ البيزنطيون بذلك، فقد مضوا إلى أبعد من ذلك فقد «كان ينزل بمكة بعض تجاَر الروم – من كان يتجسس للبيزنطيين على العرب، ويكتب إليهم عن صلات العرب بالفرس، وعن اتصالات الفرس بأهل الجزيرة.[2]

وإذ يفضي ما سبق إلى دلالة الاتصال المباشر بين العرب وغيرهم، فإنه يؤكد الوقت ذاته، على دلالة التربص التي كانت تصدر من قبل هذين الآخرين تجاه الأنا، ويشكل إشارة على مخاطر قد تحيق بها لاحقاً، على نحو انطوت معه على محاولات غزو، قرينة بالتغيير الجغرافي السياسي، وبرغبة في طمس الهوية. في وقت كانت الزعامات العربية القبلية السلطوية منقسمة، منها ما كان يتودد

(1) حسين مروة، السابق، الجزء الأول، ص 226.

(2) نفسه، ص ص 226، 227.

للآخر ويعتنق ملته، كما فعل بعضهم من القبائل الذين تأثروا بالمسيحية نتيجة قربهم من الوجود البيزنطي، ونتيجة تأثير هذا الأخير عليهم. ومنهم – هذه الزعامات – من ظل متوجساً من الآخر، وما يمكن أن يقوم به. وأيّاً كان هذا الآخر، ومصدره، وإن على الشكل الذي عرفناه، بمحاولة أبرهة الأشرم لهدم الكعبة، ووقوف عبد المطلب تجاهه. كان الخوف والتوجس من الآخر ملازماً للأنا، فقد ينقض عليها في أية لحظة، متمتعاً بالقوة والمعرفة، في حين أن العرب لم يكونوا حينذاك على تسلحٍ وعدةٍ تَكْفل لهم سبل المواجهة، بيد أن الأنا كانت تمتلك رصيداً معنويّاً من التوحد الجماعي إزاء الآخر وإن لم تكن قد وصلت إلى التوحد القبلي.

ولانعدم وجود إشارات دالة على أبنية تؤكد توحد الأنا في مواجهة الآخر في أسوأ لحظاتها التاريخية، الكاشفة عن التشتت والانقسام، متدرعة بالسلام القبلي، وبالعصبية العربية. وينبري في هذا الإطار شاعر شكل علامة سيميوطيقية بارزة تحمل دلالات هذا التوجه لهذه الأنا، في أنصع تجليات توحدها الجمعي، هذا الشاعر هو لقيط بن يعمر الإيادي، الذي صور لنا دور الأنا في غيرتها وحميتها العربية، كما كشف عن دور الشعر في تكوين إرادة هذه الأنا، ودرء عنها مخاطر الآخر، كاشفاً عن هويته، وأهدافه وأطماعه، مبلوراً سبل مواجهته.

ودلالة الشاعر العربي لقيط بن يعمر الإيادي، تبوح بها شعرية قصيدته العينية، تلك التي وجهت إلى الأنا الجمعي من قبل الأنا الفردية (لقيط)، يتضمن في أنساق أبنيته المتكونة، كشفاً عن مخططات كسرى لغزو الجزيرة العربية، في علاقة متداخلة معبرة عن ترابط أنا الفردية مع النحن (الجمعي) في مواجهة الـ «هم» «الآخر». لقد تيسر للشاعر لقيط بن يعمر الذي كان كاتباً في ديوان كسرى أن يدرك نية كسرى وخططه لغزو الجزيرة العربية، وعلى الرغم من مخاطر الكشف عن تلك المخططات، فقد بعث لقومه محذراً لهم بقوله:

سلام في الصحيفة من لقيط لي من بالجزيرة من أياد

فإن الليث كسرى قد أتاكم فلا يشغلكم سوق النقاد

أتاكم منهم ستون ألفاً يزجون الكتائب كالجراد

على حنق أتينكمُ فهذا أوان هلاككم كهلاك عاد

تحيل القصيدة هنا، إلى رؤية في فهم العالم الذي كان يعيشه الشاعر لقيط، فرسم بلوحة شعرية وعياً تجاوز الأنانية الفردية، وعياً مثل الأنا الجمعية، متحداً ومتوحداً معها، وغاير وعي الخيانة والانهزام والأنا الفردية الأنانية. شعرية الخطاب، هنا، بقدر ما تصور أنا لا تعرف الخوف أو القلق، محملة بالثقة والشجاعة، تصور في الآن نفسه أنا مشحون بهواجس وبالقلق لا على نفسه، بل على الأنا الجمعية، أنا مشحونه بأجواء الترقب، والفزع في بلاد العدو على أن تصل رسالته الشعرية إلى المتلقي الجمعي (القبيلة). فهو لم يقْدم على ذلك إلا وهو يدرك أن مصيره من الصعب التكهن به، فهو إلى الموت أقرب منه إلى الحياة. شعرية الخطاب تحيل إلى أنا منتمية إلى هويتها، وتشير إلى دلالات التمسك بها، أنا قارئة للواقع، في أبعاده الداخلية والخارجية، مستوعبة لديناميكيته، محافظة على ثوابته القومية، أنا تعي مصير «النحن» الذي ستؤول إليه، في مقابل مصير الأنا الفرد (لقيط)، الذي قطع كسرى لسانه، ثم قتله بعدما علم بشأن القصيدة، وإبلاغ لقيط رسالة الغزو إلى قومه.

هذه الأنا المنتمية لهويتها، ولوازعها القومية وتفاعلاتها، تشهد حضوراً متجلياً آخر، عند الشاعر الأعشى الذي اقتنص لحظة من لحظات الزمن حاربت فيه قبيلة بني شيبان، وهم من ثعلبة جيش كسرى فراحت تصور أنا الأعشى الشاعرة مجالاً من مجالات ترابط لُحْمَة الأنا الجمعية (النحن)، في مقابل «الهم». فصور الأعشى مشاعر الافتداء الشخصي عنده – وهي مشاعر العرب جميعاً، في تحديهم ومقاتلتهم لجيش كسرى.. كما أقر بعظيم صنعهم الذي أتوا به. ولم يكن الأعشى إلا شاعراً كبيراً، ينتشر كلامه مثل سرعة نار الهشيم، وفي قوله الآتي ما يبث فيه من مشاعر قومية في الذات الجمعية:

فدى لبني ذهل بن شيبان ناقتي ... وراكبها يـوم اللقـاء وقلت
همو ضربوا بالحنو حنو قراقر ... مقدمة الهامرز حتى تولت[1]

يصور الخطاب الشعري الموجه من قبل الأعشى إلى قومه، رؤيته للعالم، ووعيه الممكن في تجاوز الإشكاليات الداخلية المتعلقة بالأنا الجمعية لمواجهة الآخر، فقد

(1) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقديّاً، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1987، ص 307.

طلب إلى قومه ألا يدخلوا في حرب بعضهم البعض، وأن يحافظوا على أنفسهم، ويوجهوا رماحهم إلى صدور العدو:

بني عمنا لا تبعثوا الحرب بيننا   كرد رجيع الرفض وأرموا إلى السلم

وكونوا كما كنا نكون وحافظوا   علينا كما كنا نحافظ عن رهم

فلا تكسروا أرماحكم في صدروكم   فتغشمكم إن الرماح من الغشم(١)

يتصاعد دور الأنا الشاعرة في تصوير ثنائية الصراع مع الآخر، فبعد الفتح الإسلامي الأموي، ظل الآخر يتربص بالأنا، وكثيرون هم الشعراء الذين تجلت لديهم جماليات الصور الفنية المصورة لهذا الصراع لا يتسع المجال لاحتوائهم. تبرز من هذه الجماليات ماصوره المتنبي، في قصيدة كشفت عن متخيل شعري تجاه الآخر، وفي المقطع الآتي، يقدم المتنبي الأنا المعتزة بفروسية مكتملة غير منقوصة، فروسية أنا عربية راعية لآخر غير مرغوب به، آخر معروف عنه بقوته وبتاريخه، في حالة من حالات اعتراف الأنا بقوة الآخر في تلك البلاد، ولكن هذه القوة وهذا التاريخ نابع من اعتراف الأنا بالآخر المهزوم، ولكنه مهزوم أمام النحن، مكسور أمام الذات العربية المتمثلة بسيف الدولة في أثناء قدومه بجيشه إلى أرض مرعش:

لبَسنَ الدجى فيها إلى أرض مرعش   وللروم خطب في البلاد جليل

فلما رأوه وحده قبل جيشه   دروا أنّ كل العالمين فضول(٢)

ويفجر المتنبي دلالة أخرى في مقطع آخر، يخطو بخطو العربي الواثق، دون خوف من الآخر، وفي ظروف تختلف عن تلك التي واجهت لقيط بن يعمر الإيادي، هي هنا، الأنا التي تلحق الهزيمة بالآخر، بل تطارده أينما يولى قائدهم وجيشه:

على قلب قسطنطين منه تعجب   وإن كان في ساقية منه كبولُ

لعلك يوماً يادمستق عائد   فكم هارب مما إليه يؤول(٣)

تواترت هذه النظرة الغربية نحو الذات العربية، وشهدت عنفوانها مع الفتح العربي الإسلامي لمناطق واسعة، حتى وصل إلى الأندلس، فقد «أحدثت الواقعة الإسلامية

---

(1) انظر: نفسه، ص 308.

(2) المتنبي، أبو الطيب، ديوان التنبي، بيروت، دار صادر، بيروت، ص358.

(3) نفسه،

مشكلة حقيقية للآخر»[١] الذي استشعر بالخوف الذي بدأ يدهمه، إذ وصلت الجيوش الإسلامية إلى مناطق عديدة جنوبية من أوربا، لو كان تسنى لها فتح القسطنطنية سنة 718هـ، وهزمت بواتيه سنة 732هـ، لدانت أوربا كلها بالإسلام. وإزاء هذا الوضع شهد الوعي المسيحي منعطفاً خطيراً، اعتمد فيه على تشويه الآخر، (الأنا العربية الإسلامية)، وأدخل العنف طرفاً لمواجهة العرب والمسلمين، إذ صور رجال الكنيسة الإسلامَ بالعدوانية والعنف، وأدخلوا هذين الصفتين في روح المسيحيين الغربيين لاستعمالهما ضد الآخر الإسلامي، فرأوا أن «تعزيز الوعي المسيحي بالذات كان في حاجه إلى تقديم الآخر في أكثر أشكاله عدوانية، وتشويها»[٢]، فراحوا يتصدرون خطاباً دينيّاً مشوهاً للإسلام، تحت رأيه صلبان الفرسان، ويغذوا المخيلة الشعبية بكل ما يحث على إحياء الروح القتالية، ضد المسلمين، ظهرت في «أناشيد البطولة، ومنها «أنشودة رولان» — وهي الأكثر شهرة، و«نمو رمون» و«أيزو مبار»، و«تتويج لويس.. إلخ»[٣]، قدمت المسلم بكونه آخر «يجسد لما هو أجنبي، سلبي، ويستحق الإدانة»[٤] كما روج رجال الدين المسيحيون في العصر الوسيط، للأناشيد الحربية المشوهة للآخر مثل «أناشيد» السارازان « Sarrasin، أو المسلم»[٥].

رافق هذا التشويه من قبل الآخر للأنا، تشكيل ثلاث صور نمطية عن الإسلام، والمسلمين، وصلت حدّاً بعيداً في تشويه المعتقد الديني، والرسول محمد - صلى الله عليه وسلم- ذاته، والشكيك بالنص القرآني، هذه الصور النمطية هي :

الصورة الأولى تصوّر الإسلام ديناً وثنياً، وأنه دين عنف في الصورة الثانية، أما الصورة الثالثة والأخيرة فهي تتعلق «بحياة النبي وبعلاقاته بالمرأة من المسألة الجنسية»[٦]

وتصدى بعض الباحثين الغربيين لهذه الظاهرة، فقد رأى مونتغومري واط «أن أوروبا الوسيطة أفرزت ظاهرتين لا يمكن لأي باحث جاد أن يتعامل معها بلا

---

(1) نور الدين أفاية، السابق، ص 124.
(2) نفسه، ص 142.
(3) نفسه، ص 135.
(4) نفسه، ص 135.
(5) نفسه، ص 136.
(6) نفسه، ص138، وراجع ص ص 134، 135.

مبالاة. تتمثل الأولى في «الصورة الشائهة تماماً التي ولدتها أوروبا عن الإسلام. وتبرز الثانية في التجذر الهائل الذي تمكنت الأيديولوجية الصليبية من ترسيخه في قلوب الأوروبيين وعقولهم عن الذات، وعن الآخر»[1]، ويذكر أن عدداً من الباحثين الغربيين يعتبر «أن النظرة الغربية للعرب والمسلمين إذا كانت قد تأسست مقدماتها مع الظاهرة الصليبية، فإن الصور النمطية المكونة لها ما زالت تعتمل داخل المتخيل الغربي الراهن بكيفيات مختلفة»[2].

وعود على بدء، فإن الهجمات الصليبية على المسلمين في أراضيهم دفع بالمسلمين إلى أن يروا «أن الصليبيين يمثلون امتداداً للهجمات البيزنطية»[3] تلك التي مرت علينا في فترة ما قبل الإسلام. فراحوا يطلقون على الغزاة الجدد بـ «الروم»، واستعملوا بعد ذلك لفظة الإفرنج[4]. وكان من الطبيعي أن توقظ كل هذه الأشياء الوعي العربي والإسلامي، مبتدئاً عند بعض قادته، إذ توفر هذا الوعي أولاً عند الأمير عماد الدين زنكي، ثم شهد تحولاً كبيراً عند ابنه نور الدين زنكي، ليصل في ذروة حالاته الجهادية عند صلاح الدين الأيوبي[5]، الذي حرر فيما بعد القدس الشريف. هكذا كانت يقظة الأنا إزاء الآخر الصليبي الغازي، هذه الأنا التي عرفت تحولات في كونها مقاومة للآخر في فترة ما قبل الإسلام، ثم فاتحة في بدايات الإسلام، وفي عهد الخلفاء الراشدين، ثم أنا مغزى عليها، لتعود في فترة صلاح الدين الأيوبي أنا تستعيد من السالب ما هو مسلوب منها.

وعلى الرغم من هذه الصراعات الأيديولوجية والعسكرية التي جرت بين الأنا العربية والإسلامية، والآخر الأجنبي، فإن محاولات عدة جرت من الطرفين، لقراءة بعضهم البعض، فالجاحظ كتب عن النصارى واليهود، وغيرهم من الأجناس الأعجمية بطريقة سجالية في كتابه ورسائله «الرد على النصارى»[6]، وابن خلدون في مقدمته، في إطار كلامه عن أحوال البشر، في الاعتدال في الجسم

---

(1) نفسه، ص 127.

(2) نفسه، ص 156.

(3) نفسه، ص 164.

(4) نفسه، 164.

(5) انظر، نفسه، ص ص 165، 169.

(6) سويقة عبد الوهاب محلة قديمة بغربي بغداد، نفسه، ص

واللون والأخلاق والدين في مقدمته الثالثة تكلم عن الأنا الجمعي، وعن الآخر المتعدد، فبينما تحدث عن أهل المغرب والشام والحجاز واليمن، والعراقيين، تحدث عن الهند، والسند، والصين، وكذلك عن الأندلس، ومن قرب منها من الفرنجة والجلالقة والروم واليونانيين»[١]، وتكلم كذلك في فصل العمران عن العمران البدوي، والأمم الوحشية، والقبائل، وما يعرض ذلك من أحوال، وكذا تحدث عن أهل البدو وأهل الحضر[٢]، وكتب ابن مسعود في كتابه «مروج الذهب ومعادن الجوهر»، في هذا الشأن.

ونجد محاولات من قبل الآخر، «فقد كان قرار بطرس الفاسي أثناء زيارته للأندلس سنه 1141م، بترجمة القرآن، وتجميع معلومات ذات صدقية حول الرسول العربي إيذاناً بحركة ستتخذ مدى واسعاً من خلال تعلم اللغات الشرقية، وعلى رأسها اللغة العربية»، فيما بعد.[٣]

وبينما كان أسامة ابن منقد يكتب عن الآخر في صوره، وأشكاله المختلفة في كتابه «الاعتبار» الذي جاء أشبه بسيرة ذاتية، ومدخلاً لقراءة الآخر، فإن كتابه الثاني «المنازل والديار»، جاء مبلوراً علاقة الأنا الفردية بالأنوات الفردية الأخرى، بوساطة قراءة تاريخية لهم عبر منازلهم التي رحلوا عنها إلى الاخرى، مصوراً أحوالهم، وعلاقاتهم، ففيما يروي أسامة ابن منقد «عن ابن أبي مريم قال: مررت بسويقة عبد الوهاب، وقد خربت، وعلى حائط منها مكتوب:

هذي منازلُ أقوام عهدتهم في خفض عيش وعزّ ماله خطر
صاحت بهم نائبات الدهر فانقلبوا إلى القبور فلا عين ولا أثر[٤]

---

(1) ابن خلدون، عبد المقدمة، السابق، ص82.
(2) نفسه، ص 20.
(3) أفاية، السابق، ص 245.
(4) أسامة بن منقذ، المنازل والديار. تحقيق مصطفى حجازي، القاهرة، دار سعاد الصباح، ط1، 1992.

الباب الثاني

التجليّات الشكليّة والتقنية لعلاقة الأنا الآخر

الفصل الأول

التقنيات الشكليّة الناتجة عن العلاقة مع الآخر

1- الإرهاصات الأولى لأثر الآخر الشعري

يمكن أن نستهل البحث في أثر الآخر الأدبي، والشعري بخاصة، من خلال استدعاء الإرهاصات الأولى التي جمعت الأنا الشعريّة العربية بمنتوج الآخر الثقافي والأدبي، ومدى أسهام هذا الآخر في التأثير على الأنا في مرحلة ما من المراحل التطوريّة للتجربة الشعريّة العربية. فقد انفتحت الأنا عند بعض رموزها وعناصرها على الآخر، وانتهلت في فترة ما من مكونات الآخر الشعريّة، ولكنها في الوقت نفسه استطاعت – أي الأنا – أن تعيد إنتاج نفسها مرة أخرى، من خلال انفتاحها على الآخر، ومن خلال انفتاحها على المخزون التراثي الذي مهد لهذا التحوّل اللامحدود الذي طرأ على التجربة الشعرية المعاصرة ممثلة بالقصيدة الحرة، وانتهاءً بالقصيدة النثرية والقصيدة الومضة.

لقد كانت الأنا الشعرية العربية مبدعة، وتمثلت هذه العملية الإبداعية من خلال استقرائها العميق للأثار الشعرية عند الآخر، إذ لم تكن ناقلة له، إلا في قليل من الأحيان، ويدل على هذا الفهم للآخر، أن الارهاصات الأولية التي أسست تجربة الأنا الشعرية الجديدة، لم تكن مقصورة على الشعر وحده، وإنما أكثر ما كانت قائمة في مرحلة مبكرة منها عند الديوانيين بخاصة، على قراءة النقد عند الآخر، ومحاولة الاستفادة منه في فهم العملية الإبداعية عند كتابة النص الشعري، متحررا في بعض ملامحه من ما أعتاد عليه النص الشعري القديم من قوانين، وأنظمة، ومتجاوزا البنى الفكرية، والشكلية، والبلاغية في بعض مجالاته. فلقد وقعت الأنا على تجليات هذا النقد الكاشفة منذ فترة بعيدة، في إطار العلاقة التبادلية المتشابكة القائمة على اعطاء الآخر والأخذ منه.

ثمة أصول كاشفة عن عميق هذه العلاقة، وما أفرزته من تداخلات، وتفاعلات بين الأنا والآخر في مجال الأدب بعامة، والشعر بخاصة، سوف نستقرئ ملامح هذه العلاقة وتجليات الآخر الفنية في الأنا في قراتنا الآتية، إذ سبق الوصول إلى الحديث عن اكتمالات البناء الفني، والشكلي للقصيدة الحرة، محاولات لقراءة المكونات التكوينية للنماذج المقاربة، أو المؤسسة لها التي وجدت في

التراث الفني، والجمالي في النص الشعري العربي القديم، الذي عرف تخريجات عدة لأشكال تجريبية، ومن مكونات الإبداع الشعري للآخر الغربي سنأتي على قراءة بعضاً من ملامحها.

هذه الأصول يرى بدايتها سي. موريه أنها تمت منذ أول اتصال تم في مصر بين الشعر العربي والشعر الغربي، تحديداً منذ القرن التاسع، ويرجعه إلى فترة الاحتلال الفرنسي على مصر، فقد كان من نتائج هذا الاتصال أن أفرز ».. شاعرين ارتبطا ارتباطاً برباط الصداقة الوثيقة مع الجبرتي، وهما حسن العطار (1835-1866) [1]، وإسماعيل الخشاب (ت 1815) بدأا بالتعامل مع بعض أنماط شعر الآخر وأشكاله مثل قول حسن العطار:

أقـول وصـلاً يقـول نـونـو   أقول هجرا يقول سي سي [2]

وإن عدَّ موريه إدخال حسن العطار لبعض الكلمات بلهجتها ولفظها الأجنبي، وكتابتها بالعربية في النص الشعري؛ نوعاً من الاتصال بالآخر، وإن بدأ هذا الضرب نوعاً من الفكاهة، فإن الاتصال بين الأنا والآخر في هذا المجال قد يكون أبعد زمناً من ذلك، وإن كان بصدد أشكال متعددة، لا نستطيع معها مثلاً إنكار قراءة العرب لإرسطو.

على أن حسن العطار نفسه[3]، ربما أثر في تلميذه رفاعة الطهطاوي، الذي شاع صيته في دنيا الأدب، والذي يعد صاحب «الخطوات الثورية الأولى في الأدب»[4]، من حيث اتصاله بالآخر، وتأثره بالأدب الفرنسي على وجه التحديد، وهو أمر أتاح له حضوره إلى فرنسا بغرض التعليم، فأنجز نوعاً من التحوّل، بقراءته للآخر، وتعرّفه على جوانب حياة هذا الآخر المختلفة، وتأثره برموزه الأدبية مثل فولتير، وراسين، وروسو، وغيرهم من أدباء فرنسا. لم يكن ذلك وحده ما يشير إلى بدايات هذه العلاقة مع الآخر، وإنما كان ثمة شاعر آخر هو محمد عثمان بلال (1828-1898)، وهو أحد تلامذة رفاعة الطهطاوي؛ قد أنجز أول

---

(1) سي مورية، الشعر العربي الحديث (1800-1970) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة وعلق عليه شفيع السيد، سعد مصلوح، القاهرة، دار الفكر العربي، 27..

(2) نفسه، ص27.

(3) نفسه، ص29.

(4) نفسه، ص29.

كتابة شعرية بالشكل المقطعي كما يذهب إليه سي. موريه. ولعل تأثر في الطهطاوي بحسن العطار، ما يحيل إلى تواتر هذه التجربة، واستجابة الطرف العربي على يد طرف عربي آخر، بمعنى أن الأنا نفسها قد تواتر اتصالها ببعض في إطار تتابعها التاريخي ووجودها والمكاني، واستحبت الاتصال بالآخر غير العربي آخر، بما تركه كل واحد منهم من جرأة هذا الاتصال عند تلميذه، الذي أتى بمكونات جديدة لهذا الاتصال.

ولقد أسهمت الترجمة إسهاماً فاعلاً في نشر الوعي بالأدب الغربي، من خلال ما أتاحته من فرص لقراءة بعض أعمال رموز هذا الأدب البارزين، وما صوّر تأثر المترجمين العرب بأعمال من ترجموا لهم. فكان أن ترجم رفاعة الطهطاوي رواية غينيلون، وهي من الروايات الشهيرة، التي تُعَدُّ بداية قصيدة النثر في الأدب الفرنسي[1] في رأي موريه، وفي هذا ما يؤرخ للأصول المترجمة لقصدية النثر التي تم استدعاءها من الآخر، وما يحدد مراحل تطور قصيدة النثر العربية وتأثيراتها الغربية الأولى. وترجم رفاعة الطهطاوي «نشيد المارسيليز»، إما أول قصيدة ترجمها عن الفرنسية فكانت «نظم العقود».[2]

ولئن استطاع سي. موريه أن يؤصل لتجربة الترجمة منذ القرن التاسع عشر، ويحسب له اجتهاده في ذلك، فإن انطوان كرم غطاس، يرى أن بداية هذا الاتصال تم مع بداية الترجمة التي حددها في عام 1934، عندما نشرت مجلة المقتطف في الجزء الثالث من مجلد العام نفسه، قصيدة بودلير المترجمة بعنوان «ندامة بعد الموت»[3]، ولا شك أن ترجمة بطرس البستاني لالياذة هوميروس، قد أشاعت جواً مهماً ليس بالاتصال بثقافة الآخر فحسب؛ وإنما عمقت الإحساس بأبعاد هذا الأدب الزمانيّة والمكانية، التراثية والمعاصرة، فيما ذكرت من أماكن، ومواضع إغريقية قديمة، منحت القارئ العربي إحساساً بالمكان الأوروبي المعاصر. ولكننا لا نستطيع أن نقول إلا إن قلة قليلة هي التي أطلعت على أدب الآخر، وحاولت التجديد في شعرهم، أو كما يذهب البستاني بأن الجديد كان أوضح في شعر

---

(1) نفسه، ص30.

(2) نفسه، ص30.

(3) انطوان كرم غطاس، الرمزية والأدب العربي الحديث، بيروت، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، 1949م، ص115.

الذين تخضرموا، وأدركوا حضارة القرن العشرين، واتصلوا بآداب الغربيين، لاسيما اللبنانيين، فإنهم على الغالب أقرب من غيرهم إلى التجديد والتغرب..»[١] على أن انطوان كرم، يقرن التأثير الثقافي الأجنبي على وجه التحديد بوجود الاستعمار، لاسيما بعد نهاية الحرب العالمية، مؤكدا مقولة ابن خلدون في شرقية العمران «إن المغلوب يتأثر بالغالب».[٢]

وكان من ضمن من أسهم بدور في الترجمة خليل مطران؛ الذي مكنته ثقافته المعرفية باللغات الإنجليزيّة، والفرنسيّة، أن يتحفز نحو ترجمة أعمال الآخر الثقافية، «وقام هو بترجمة ثمانية أعمال درامية لشكسبير نشر منها أربعة، وعكف على نتاج كورني وراسين، وموسيه، ولامارتين، وفيكتور هيجو..»[٣]، ويذكر أحمد كمال زكي أن اتصالات مطران الفرنسية كانت أوسع، ولهذا « .. فقد ترجم السيد تلورني»، كما ترجم له سينا، ولرسين ترجم برينيس»[٤]، واقتبس مطران من ديوان الفريد دي موسيه Premiere Poisies»، واغترف من «اعترافات فتى العصر».[٥].

ولما كان مطران على دراية بالإنتاج الأدبي العربي، والإنتاج الأجنبي، فقد سمحت له ثقافته الأدبية العالمية الواسعة، المتشبعة، بالكشف – وفي بعد مقارن– عن تأثيرات الأدب الأجنبي على الشعراء العرب، ومدى أخذ هؤلاء الشعراء من هذا الأدب، فكتب في مقدماته لبعض دواوينه «وقد لفتني أديب إلى قصيدة المازني التي عنوانها (الشاعر المختصر) اليائية التي نشرت في عكاظ، واتضح لنا أنها مأخوذة من قصيدة أدوني التي عنوانها (قبر الشاعر)، وهي منقولة عن هيني الشاعر الألماني. ولفتني آخر إلى قصيدة المازني (فتى في سياق الموت)، وهي للشاعر هود الإنجليزي».[٦]، ولم يقف مطران وحده عند هذه الدراسة المقارنة في أثر الآخر على الأنا الشعريّة العربية، إذ تعد هذه المحاولات من البدايات التاريخية المعاصرة للبحث في أثر الآخر على الأنا، فقد أوضح أحمد كمال زكي أن العقاد نفسه

---

(1) انظر نفسه، ص114.

(2) انظر، نفسه، ص114.

(3) انظر أحمد كمال زكي، في بحثه «المؤتمرات الأجنبية على الشعر العربي الحديث» في كتاب محمود الزبيعي، من أوراقي النقدية، القاهرة، دار غريب للطباعة والنش والتوزيع، ص ص 70، 71.

(4) نفسه، ص71.

(5) نفسه، ص ص 71، 72.

(6) نفسه، ص73.

«تعرض لعملية كشف قام بها رمزي مفتاح، وذلك بأن حدد هذا في كتابه «رسائل النقد».[1]، وأوضح لويس عوض ما كتبه أحمد زكي أبو شادي أحدى المرات في قصيدة تبدأ أبياتها بـ «ببا يابا، يافتن الصبا!» وأدّعى فيها أنها سونيته، فكشف لويس عوض ما تعلمه، من أن السونيته شكل موجود في الشعر الأوروبي «منذ أن ابتكرها بترارك صاحب «لورا» في العصور السابقة إلى هذه اللحظة تكتب بالأيامب أي (الرجز) في كل بيت من أبياتها عشرة مقاطع [2] كل هذه المحاولات وغيرها يمكن أن نقيسها بكونها، وإن لم تكن مقصودة، سعت نحو كشف ملامح الاتصال والالتقاء بين طرفين، وكشفت عن نوعية هذا الاتصال وأشكاله، الذي يبدو من خلال هذه المحاولات أنه جاء أحيانا عفوياً، من حيث الأخذ المباشر من الآخر دون تقدير عواقب هذا الأخذ، وتارة أخرى يظهر جانباً من هذا الاتصال بالآخر، وتارة أخيرة يكشف نهج الاتباع من الآخر، لا الابتداع منه، لأن الاتباع قد يكون من الآخر، مثلما قد يكون من الأنا الاتباعية المحافظة.

ومن ضمن ما أسهمت به الترجمات إلى العربية، وعرفت المتلقي العربي بالآداب الأجنبية، ما جمع محمد حسين هيكل من تراجم في عام 1929، وجمعها في كتاب «تراجم مصريّة وغربيّة»، وذكر فيه «أن كثيرا من النقاد يفضلون قصيدة «بروميثيوس طليقا» على كل قصائد شلي»[3] «بروميثيوس» و«أدونيس» و«هلاس»، وقناع الفوضى»[4]. أما الشاعر الشابي فقد كتب «هكذا غني بروميثيوس»[5].

ولم يكن حظ النقد أقل من حظ الشعر في الترجمة، فقد كتب زكريا عبده عن بروميثيوس، بكونها أسطورة قديمة، كما كتب عن مسرحية «سوفوكليس» في مقال عنوانه «عقاب بروميثيوس».[6] كما نجد محمد السباعي عام 1913 يترجم كتاب «كارليل» «الأبطال وعيادة البطل»[7]، كما ترجم سليم البستاني الألياذه لهوميروس،

---

(1) نفسه، ص73.

(2) لويس عوض، بلوتولاند، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م، ص19.

(3) جيهان صفوت، رؤف، شلي في الأدب العربي في مصر، القاهرة، دار المعارف، ص139، ص139.

(4) نفسه، ص138.

(5) نفسه، ص140.

(6) نفسه، ص 140.

(7) نفسه، ص 148.

وربما كانت ترجمة أعمال شكسبير وشيلي من أكثر الأعمال التي نقلت من الآداب الأجنبية إلى العربية.

لقد وصلت العلاقة التشابكية بين الأنا والآخر حداً كبيراً في إطار علاقة بعض الشعراء والنقاد العرب بالحركة الرومانسية في أوروبا، ومثلت هذه العلاقة مرحلة متقدمة على صعيد التأثر بآداب الآخر، ونجد أنصع تجلياتها بتأثر الشعراء العرب بالمدرسة الرومانتيكية في أوروبا، وخصوصا في انجلترا وفرنسا، تلك التي وصلت حداً أجيز معها مجازاً تصنيفهم بكونهم أصحاب مدرسة رومانتيكية عربية، لها مؤسسوها، ولها اتباعها، وتتميز بملامحها المغايرة البارزة عن الكلاسيكية العربية، فبدت ظاهرة قائمة في المشهد الأدبي العربي، وأهم تجلياتها تأثرها الواضح بالآداب الأجنبية، وهو الأمر الذي أكده إحسان عباس بقوله «المدرسة الرومانتيكية واضحة المعالم في العهد الحديث، مؤسسها جبران، وقد كثر تلامذه هذه المدرسة سواء بتأثير من مدرسة المهجر، أم بمؤثرات مباشرة من أوربه، فإذا بها تعم البلاد العربية، فتظهر في الزهد، والتصوف، والإغراق في الروحانية، والميل إلى الطفولة عند التيجاني يوسف بشير، وفي الميل إلى الطفولة، وعشق المرأة المنحوتة من الوهم في شعر الشابي، كما ظهرت في تقديس الألم والكآبة عند أبي شبكة.[١]

يرى إحسان عباس أن تأثير هذه المدرسة طال حتى المدرسة الكلاسيكية الجديدة تلك التي بدأها شوقي، وهذا الرأي أراد به إحسان عباس أن يبلور الدور الاستثنائي الذي لعبته المدرسة الرومانتيكية العربية في إحداث المتغيرات الأولية في بنية القصيدة الكلاسيكية، سواء بتأثيراتها على تلامذتها وأتباعها، بما أحدثته من انزياح عن المفاهيم السائدة، والرؤى المألوفة، أم على صعيد تأثيرها على غيرها من المدارس الشعرية بكونها «مدت هذه الروح الرومانتيكية خيوطها في جهات متعددة، فلم تسلم من تأثيرها الكلاسيكية الجديدة التي بدأها شوقي».[٢]

ويرجع البعض البدايات التي أخذت منها كل المدارس العربية من الرومانسية، إلى بداياتها التي تأسست في المهجر[٣]، ربما لأن الشعراء العرب في المهجر كانوا أقرب إلى تأثيرات الرومانسية، تلك التي سرى تأثيرها في بنية القصيدة المهجرية.

---

(1) إحسان عباس، فن الشعر، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط5، 1992.

(2) نفسه، ص47.

(3) انظر، أحمد كمال زكي، المرجع، السابق، ص70.

فقد انفتح هؤلاء الشعراء على اللغة الأجنبية، وَسرّهم البساطة التي انطبعت بها القصيدة الرومانسية، على أن مدرسة أبولو» قد تلت مدرسة المهجر في اقتناصها للرومانسية، وفي انتشارها في المجتمع الأدبي العربي، فقد راق لها الإيقاع الذي ميزت به القصيدة الرومانسية، وما كشفته من مجالات، وآفاق الرؤية الشعرية الجديدة، وأعقب مدرسة أبولو» التي مثلها أحمد زكي أبو شادي، مدرسة الديوانيين التي أعجبت بالأراء النقدية عند كوليروج، ووردزورث، وبشعر بايرون، وشيلي وغيرهم. علماً أنه بدءاً من مدرسة المهجر ومروراً بـ «أبولو»، وانتهاءً بمدرسة الديوان تَشكَّل اللجوء إلى الرومانسية بوصفه كشف عن تحول جديد كان السعي إليه توّاقاً من قبل شعراء عرب، ضاق بهم الوقوف الطويل على شكل القصيدة الكلاسيكية، وعلى ما طبعتها من نمطيّة، وساعد معرفتهم باللغات الأجنبية على الاطلاع على القصيدة الأجنبية، ومحاولة تجريب بعض ملامحها في بناء القصيدة العربية، وتكييف هذه الملامح لتخريج قصيدة جديدة بمواصفات عربية يتوأم فيها مع ما أخذ من الآخر، وما تأسس في بنائها القديم، أي إعادة إنتاج القصيدة العربية بمفهوم معاصر.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل أفضت حركة الاتصال بالآخر المتمثلة بالمدرسة الرومانسية إلى خلق نماذج شعرية؛ لم يعرها العرب اهتماماً إلا في حدود. كما ذهب أحمد كمال زكي، وعلى الرغم من أن هذا الكلام يعود بنا إلى أشكال قديمة عرفها العرب، وإن بحدود، ويشير إلى أن استدعاء الأشكال الجديدة وخلقها المعاصر، لا يتناقض مع وجود أصولها في الشعر العربي القديم، وإن لم يكن بالطموح الذي وصل معه بالتفاعل مع الآخر المعاصر. هذه الإشكالية التقابلية بين خلق نماذج»، وجملة «لم يعرفها العرب إلا في حدود»، نجد شبيهها في قول سي. موريه، وهو يتحدث عن محاكاة العرب لصور التقفية في الشعر العربي، وتبني طرقها التي تشبه طرق التقفية في شعر المولدين وفي الشعر الشعبي[1]، وأن ذلك قد أفضى إلى خلق أشكال جديدة استطاعت – بمرور الزمن – أن تزحزح القصيدة العمودية عن المكانة السامية المرموقة التي احتلتها منذ أيام الجاهلية، وعلى تاريخ العربية كله.[2]، وبين الرأيين السابقين ما يؤكد أن تفاعل القصيدة

---

(1) سي. موريه، السابق، ص7.

(2) نفسه، ص7.

العربية المعاصرة مع الشعر الأجنبي والأخذ منه، قد تم وفق أنساق تدعم حضور الذاكرة الشعرية العربية من الغياب إلى التشكيل الجديد لها في الحضور، وأن قراءة نص الآخر بقدر ما شكل حَفْزاً لتحريك هذه الذاكرة، وتطلعها نحو استدعاء شكلٍ من الأشكال الشعرية من الآخر، تأسس عملياً هذا الإبداع في الأنساق الشعرية العربية عبر مراحل تطوراتها المتعددة، وإن تم ذلك بطرائق قددا، أو بأساليب تقترب من بعيد إلى الشكل المعاصر، ولكنها أذنت بهذه الولادة الجديدة، التي تحيل إلى أنساق تطورية لازمت القصيدة العربية. وفي حديثي أحمد كمال زكي، وسي موريه ما يشير إلى تأسيس بدايات هذا النهج، وتأسيس بدايات التأثر بالمنهج الرومانسي الذي جعله موريه بدايةً على الشعر المهجري، ورأى استمراره مع مدرسة أبولو.[1]

إن قراءة أوليّة لأثر الآخر النقدي والشعري على مدرسة الديوانيين، يكشف بجلاء عن طبيعة هذه العلاقة بين الأنا الشعرية والآخر الأدبي، وتفاعلاتهما التي أرست أسس نقدية وإبداعية في كتابة النص الشعري الحر عند رواد القصيدة العربية الحرة، مثل السيّاب، ونازك الملائكة، ومهدت الطريق لهم نحو استدعاء شكلها الجديد، وتأكيد ممارسة هذا الشكل، وإثباته متغيراً واقعاً لا مناص منه في العملية الإبداعية العربية، إلى جانب ذلك أن هذه العلاقة مع الآخر أفرزت إشكاليات من نوع آخر؛ منها ما هو متعلق في موضوع المحاكاة والتقليد، والنقل أو الاقتباس من الآخر إلى النص العشري الجديد، ومنها ما أفرز إشكالاً من النوع النقدي الذي رأى الآخر فيه أنه كان وما يزال؛ هو صاحب الملكية الحقيقية للإنتاج الشعري العربي الجديد، لتأكيد خضوع الأنا للآخر، واستمرار سيطرة الأخير على الأول، في مقابل رأي يسعى إلى تحويل هذا المنجز إلى أصول تاريخية، وتراثية أنجزتها الأنا، دون أن ترى في الاستفادة من الآخر، نقعاً أو عيباً أو تقصيراً في المنجزات الشعرية السابقة للأنا، أو النيل من إسهاماتها أو الشعور بمركب النقص إزاء الآخر، والتسليم له بكل شيء، حتى وإن كشفت الحقائق على أن الشعراء العرب مع استفادتهم من الآخر؛ فإنهم قد أسسوا لعملية إبداعية في بنية القصيدة الحرة، وهم الذين أحدثوا التوافق والتوأمه بين الشكل الجديد وبين العملية الإبداعية المركبة للغة في تداخلاتها مع الشكل من قبل. وقبل ذلك وذلك، فإن خلق الشكل

---

(1) نفسه، ص318.

الجديد للقصيدة، بلور إشكالاً عاصفا بين مؤيدي هذا الشكل وبين معارضيه، وصلت حدّته إلى أن يكون القمع أداة سلطويّة لمحاولة نفي هذا الشكل وأصحابه.

تكشف الوقائع المتعلقة بعلاقة الديوانيين بالآداب الأجنبية عن تطور لنوع العلاقة مع الآخر، وأن شابها بعض التوتر في تفاعل الأنا معه، ومع منتقديه، وهو الأمر الذي كشف بعض زوابعه محمود الربيعي؛ في أثناء تقصيه لأثر الأخر على الديوانيين. [١]

وهو الأمر الذي خلصى إليه محمود الربيعي، حينما أكد في البدء أن الديوانيين «هم أول من عبر عن أفكار منظمة أحدثت «تقيا» في جدار الكلاسيكية الدينية. وليس إطلاع الديوانين على التراث الرومانتيكي محل جدل»[٢] ليخلص في ملاحظته الثالثة والأخيرة إلى «أن الأثر الرومانتيكي في الديوانيين أوضح في نقدهم منه في شعرهم».[٣] وقد حَصَرَ قبل ذلك «أثر الرومانتيكيين في الديوانيين في نقطة واحدة هي مفهوم الشعر»[٤]، وهو ما يشير إلى أثر النقد، وتفاعلهم معه بكونه مدخلاً نحو فهم الشعر الغربي والتأثر به. ورأي الربيعي هذا الذي أغضب إشياع العقاد منه، تم حين وضع الربيعي نصوصا للعقاد، رأى شبهاً لها في آثار الرومانتيكيين، وأظهر تأثره بهم[٥]، وإذ ينقل استحقاق هازلين – بنظر العقاد – ليتوج إماما لمدرسة الرومانتييكن؛ فإنه يرى أن العقاد «أول من قال بتأثر الديوانيين بالرومانتيكيين»[٦].

وليس من مدعاة الاستغراب قراءة بعض الشعراء العرب لنصوص أجنبية، فمن الطبيعي أن يتفاعل الشاعر القارئ للنص الأجنبي، تفاعلاً كيميائيا معه، وينفعل إعجابا بالنص، وأن يستفيد من بعض أشكال هذا النص ومضامينه. ولا يصور ذلك بأية حال من الأحوال، الشاعر العربي القارئ لهذا النص الأجنبي بأنه ناقلٌ له، إنه هنا، يفهم هذا النص، وفي الآن ذاته يقتحم مجالاته، ومجالات أخرى في لغته الخاصة. لهذا يقول العقاد «والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب

(1) انظر: محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، السابق، ص85.
(2) نفسه، ص 85.
(3) نفسه، ص118.
(4) نفسه، ص118.
(5) نفسه، ص85.
(6) نفسه، ص86.

الإنجليزي، ولكنها مستفيدة منه مهتديه على ضيائه»[1] وفي كلام العقاد ما ينفي التقليد، وما يؤكد الاستفادة، وفي هذا فرق كبير بين الاستفادة والتقليد. فهو يرى أي العقاد، أن الأدباء المصريين كانوا «مبتدعين في الإعجاب به لا مقلدين، ولا مسبوقين، .. فلم يدخلوا عالم الآداب الأجنبية مغمضين، أو خلوا من الرأي والتمييز»[2].

ولكي يدلل الربيعي على التشابه القائم بين هاتين المدرستين الديوانية، والرومانتيكية، قام بعمل مقارن لرواد هذه المدرسة، أي «الديوانية»، وهم شكري، والمازني، والعقاد في قولهم، ووصفهم «لمعنى الشعر وغاياته». فعرض الربيعي — نصّين الأول لشكري، والآخر لوردزورت، وخلص إلى ملاحظات، وجد فيها «مدى تأثر الأول بالثاني، ومن ثم قيمته. وتساعدنا تلك النتيجة على معرفة مناطق التأثير والتأثر بين الرومانتيكيين والديوانيين»[3]، بحسب رأى الربيعي.

وعقد الربيعي مقارنة أخرى لنصين أحدهما لشكري، والثاني لـ «كيتس» حول معنى الشعر عند الرومانتيكيين في التعبير عن العواطف. ومدى تأثر الديوانيين بالرومانتيكيين، ورأى أن المازني أعجب أشد الإعجاب بالخيامي الشهير أدوار فيثرجيرالد، ولتبصره «الكاشف لنظرية لسنج في التصوير الفني، كما يصورها كتابه «لاكون»[4]، كما رأى أن المازني كان «منحازاً بشدة إلى الفكر التجديدي الرومانتيكي، وقد جعل ذلك وسيلته لشن حملة قوية على الفكر النقدي العربي الكلاسيكي»[5]، فقد وجد محمود الربيعي أن كتاب «حصاد الهشيم» للمازني صورة واضحة لتأثره بالفكر الرومانتيكي[6]، ومن ناحية أخرى عقد الربيعي بعد ذلك مقارنة بين العقاد ووردزورت، ورأى ثمة تشابه بين رؤيتهما، أي بين الرؤيتين الرومانتيكية والديوانية.

لا أحد إذن، ينكر قراءة الديوانيين لنصوص الرومانتيكيين، ومدى تأثرهم بهم. ولا يعني ذلك أن قراءتهم لتلك النصوص قد أخرجتهم من جلودهم، أو جعلتهم بوجوه أجنبية وبلغة جديدة ينطقونها. إنه الوضع الإنساني العادي، الذي يدخل في سياق التبادل الثقافي الحضاري، ودلالة ذلك أن العقاد نفسه قرأ هازلت،

(1) نفسه، ص87.
(2) نفسه، ص86.
(3) نفسه، ص90.
(4) نفسه، ص97.
(5) نفسه، ص98.
(6) انظر نفسه، ص98.

ووردزورت مثلما قرأ شيلي الذي ذكره في أول كتاب له عام 1912م، وهو «خلاصة اليومية»[1]. ولأن المسألة عند العقاد ليست هي سوى جزء من المعرفة الإنسانية؛ فقد عقد مقارنة في بضع جملٍ «بين شيلي وابن حمديس»، وكان لكتاب «الذخيرة الذهبية» الذي اختاره وجمعه بالجريف أثر كبير، في كل الشعراء في مدرسة الديوان، وجيل الرومانسيين الذي أعقبهم ونسميه تجوزا مدرسة «أبولو».[٢]

ولم يبعد عبد الرحمن شكري نفسه كثيراً عن سياق هذه، المقارنات، فقد عقد في كتابه «الثمرات» مقارنة بين شلي والشاعر الجاهلي «عنترة بن شداد».[٣] فقد «كان شعراء مدرسة الديوان قد أفاضوا في الأخذ عن شيلي دون اعتراف في أغلب الأحيان. كان شيلي عندهم نبي الحق والحرية، وكانت صورته في مجلة أبولو 1933 – بمناسبة نشر ترجمات لشعره صورة محفورة»[٤].

ونجد العقاد يتأثر بكثير من الشعراء الإنجليز، ومنهم شيلي، وبكثيرٍ من الشعراء الأمريكيين ومنهم أفرسون، ويعلن صراحة في مقدمة الجزء الثاني من ديوانه «وهج الظهيرة» سنة 1917 هجوما على بيكوك وفكرة «العصور الشعرية الأربعة» التي نصب شيلي نفسه للرد عليها في مقاله «دفاع عن الشعر»[٥]

وترجم محمد السباعي 1913 كتاب «كارليل» و«الأبطال وعيادة البطل»، ووصفه «بالنبي»، وصف أحمد زكي أبو شادي شكسبير بـ «قرين المسيح» إنه نبي»[٦]، والترجمة الأدبية لالياذة هوميروس؛ فقد نشر سليمان البستاني هذه الترجمة فصولاً في «المجلة المصرية» سنة 1900 ثم قدمها كتابا[٧]. ولقد لفت نظر العقاد تقليد شعراء أبولو للرومانسيين الإنجليز تقليداً جاوز الحد.. [٨]، وعن المازني في مقدمة الجزء الثاني لديوانه يقول العقاد: «والعجيب في هذا الجزء الثاني من ديوانه أننا نجده في القصائد الست الأولى منه يلتزم ذكر الأخذ عن

---

(1) جيهان صفوت رزق، السابق، ص31.
(2) نفسه، ص131.
(3) نفسه، ص 131.
(4) نفسه، ص140.
(5) نفسه، ص ص 142، 143.
(6) نفسه، ص 148.
(7) نفسه، ص 154.
(8) نفسه، ص 148.

الشعراء وكلهم بحكم تعليمه إنجليز، فيقرر في قصيدة «الراعي المعبود» أنه أخذها .. من قصيدة «جيمس رسل لويل» .. ثم يمضي إلى قصيدة «الوردة الرسول» ليقول: إنه أخذها بتصرف من الشاعر «ولر»، وفي قصيدة «نهر الحياة» يذكر أنه أخذها من قصيدة «لموريس»، ويذكر كما يفعل نادراً جداً عنوان القصيدة الأصل، «النهر المتعب»، وبمعنى .. أن هذه القصيدة مأخوذة من شكسبير. وهذه قصيدة عن «الفردوس المفقود» «لميلتون»، وكأنما قصيدة ميلتون أبيات معدودة، وقصيدة عن «رباعيات الخيام» لفتنرجيرالد دون أي تحديد آخر وهكذا.»[1]

وسعت سلمى الجيوسي إلى استقصاء تأثر العرب بكتابة الشعر النثري، وهي تقول بهذا الصدد: «فمنذ مطلع القرن راح الريحاني يحدث العرب. عن إمكان كتابة الشعر بالنثر، وعن شعر والت ويتمان الذي تأثر به، والريحاني أبو الشعر المنثور، ولعله اكتسب اللقب لا بقدرة تأثير إنتاجه من الشعر المنثور على القارئ العربي؛ بل بقوة تأثير الأفكار، والنظريات التي رافقت هذا الإنتاج.[2]

لم تقف القصيدة العربية إذن، على نحو وأحد يجعل أثر الرومانسية وحده يسهم في منجز التغيير الذي طرأ عليها؛ فقد أثرت الواقعية بكونها مدرسة عالمية، أتت المنطقة مع المد الاشتراكي بدور فاعل في خلق جرأة التعبير عن القضايا الوطنية والقومية، والإنسانية، وخلقت الإحساس بثورية التغيير، وولدت كوامن التصدي والمجابهة مع التيارات المحافظة التي كانت تؤكد حضورها بتأكيد سلطتها على الأشكال المحافظة، وببقاء هذه الأشكال في الساحة الإبداعية لوحدها، فلهذا كانت بمثابة مؤسسة سلطوية قامعة لأي متغير، يستفزها ظهور أي شكل جديد مغاير لأشكالها.

وأحسب أن الواقعية قد أفرزت الرؤية الاجتماعية التراتبيّة الجديدة التي كانت غائبة عند الرومانسية، وحفزت الشعراء نحو البحث الشعري في إشكالية الصراع الطبقي «التراتبي»، وفي ثنائيات تراتبية متضادة أخرى، ووسعت من مدارك الشعراء العرب السياسية، والاجتماعية، والفكرية. ومعروف أن الواقعية

---

(1) نفسه، ص 158.

(2) انظر سلمى الخضراء الجيوسي مجموعة من الباحثين، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، تقديم ليلى شرف، اكرم مصاروه، تحرير فخري صالح، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ط1، 1995م، ص40 عن موضوعها «بنية القصيدة العربية عبر القرون: المقاومة والتجريب».

جاءت على خلفية الأفكار الثورية والإشتراكية التي أفرزتها ثورة أكتوبر الاشتراكية في روسيا (1917)، حيث هبت رياحها من ضمن ما هبت على العالم، على بلدان عربية كثيرة، ومنها مصر، والعراق وسوريا، ولبنان، واليمن، وهي المناطق التي أسهمت كل واحدة منها- بشكل أو بآخر- في ولادة القصيدة الحرة فيما بعد. وتقبلتها عناصر رأت فيها فعلاً تاريخياً وحركياً مهماً، ومؤثراً في الجوانب الإنسانية المختلفة، فقد فُتِحَتْ عوالم من العلاقات المباشرة بين العرب والشرق الأوربي، فتدفق آلاف الطلاب العرب فيما بعد إلى هذا الجزء من العالم «الاتحاد السوفيتي سابقاً، فكانت الواقعية مولّدة لعلاقات ثقافية، وأدبية بين الآخر المرسل (الواقعي)، والمتلقي «العربي».

وتثير بعض التوصيفات لإشكاليات نقدية، باستخدام بعض المفردات الدالة على الأنساق الشعرية القديمة قلقاً، كما تثير بعضاً من الريبة، ومن ضمنها وصف موريه للقصيدة العمودية بالجمود، وبالنظام الصارم. ويتفاقم هذا الوصف حتى يصل ذروته مع وصفه لها بكلمة «عبودية» القصيدة العمودية، وهو أمر يصور هذه القصيدة بشكل مخيف ومفجع، مع أن الأمر ينبغي ألا ينظر إليه إلا في سياقه التاريخي والديناميكي. في سياقه التاريخي من حيث إن هذه القصيدة كان لها دور تاريخي مهم في الشعر العربي القديم خاصة، وفي الثقافة العربية بشكل عام، أسست منذ بداياتها الأولى للشعر، وكانت أساس ديوان العرب. حشدت في ثناياها الصور البلاغية والمجازية الرائعة، والأبيات المأثورة الخالدة. أما من حيث ديناميكيتها، فإنها مثّلت التطور الطبيعي للأشياء الذي تم من دواخلها، وهو القانون الطبيعي الذي لامست حركيته بنية القصيدة العربية، الجديدة، وطبعتها بمراحل من التطور أوصلها إلى ما هي عليه الآن، وجعلتها تحتوي على تطورات في بنى الشكل، وبنى النص الداخلية من جماليات فنية، وإيقاعات وصور بلاغية، ومجازية، وعمق في الرؤية، توانست كلها مجتمعة مع بعض في إطار التطور التاريخي والديناميكي الذي رافقها منذ مراحل سابقة.

هذا الأمر يقر به موريه نفسه بشكل يحاول به أن يظهر محايداً، لاسيما عندما يقع في مأزق التحيز المبالغ به، عندما يتحدث عن الأثر الأوربي على القصيدة العربية الحرة؛ فإنه يعود بهذا الأثر إلى مرجعيته العربية التراثية التي لا يجد مجالاً من الهروب منها. ففي إطار حديثة عن محاكاة الشعر العربي لصور

التقنية في الشعر الغربي وتقليده، يقر أن هذه الصور لها مشابهاتا، ومثيلاتها في شعر المولدين، وفي الشعر الشعبي[1]، وهو يرى أن هذا هو الذي أدّى «إلى خلق أشكال جديدة استطاعت – بمرور الزمن – أن تزحزح القصيدة العمودية عن المكانة السامية المرموقة التي أحتلتها منذ أيام الجاهلية، وعلى مدى تاريخ العربية كله»[2]. هذه الثنائية الضديّة يصوّرها موريه في سياقاته النقدية، عندما يقول: «إن الشعراء الذين [قلبوا أيديهم] في هذه الأشكال الجديدة قد كتبوا وهم واقعون تحت تأثير الشعر الغربي، كما تبنوا فرضية العرب حول ديناميكية الحياة والأدب، تلك الفرضية التي تؤمن بأن المعايير خاضعة للتغير بمرور الزمن، وأن اللسان العربي القديم والأدب الذي أنشأه هذا اللسان ليسا أبديين، ولا مقدسين، وليسا [فوق المؤاخذة]، وأن الشعر المثالي لا يلزم أن يكون بالضرورة هو ما أنتجه فحول الشعراء الجاهليين والأمويين والعباسيين»[3]، وأن كنت لا أعلم من أين أتى موريه بهذه الفرضية، ولا بحجج شرحها وتفاسيرها، فإن مما هو واضح أن هذه الثنائية الضدية التي يجعلها متجانسة موريه عندما يؤكد على دور الشعر الغربي، وأثره على القصيدة العربية في حاله من التوافق، والتساوق مع «فرضيه ديناميكية الحياة والأدب» عند العرب، التي تبناها الشعراء المجددون.

على أن مفردة العبودية، السابقة لم ينجِ منها أحمد كمال زكي، الذي وقع في السّياق نفسه، ولكن في حالة من الانحياز للأنا لا للآخر كما ذهب إلى ذلك موريه، فقد قسم أحمد كمال زكي عمل هؤلاء الشعراء العرب المتأثرين بالغرب إلى قسمين، قسم أمتثل للنص الأجنبي في رأيه «فثمة عبودية ظاهرة»[4] لها عند شعراء هذا القسم، «وقسم آخر أمتثل لتأثيرات معقدة»[5]، وتأسّف أن بعض الشعراء وقف «عند حد الاقتباس» فلم يتعدَ التأثير فيه «دور المترجمات الإنجليزية والفرنسية في شعر مطران»[6]

إن هذه الثنائية المزدوجة عند موريه كانت بمثابة مقترحات لوصوله إلى نتيجة؛ تؤكد أن الآخر والأنا الشعرية في بعدهما التاريخي التراثي اشتركا معاً في

---

(1) انظر سي. موريه، السابق، ص7.

(2) نفسه، ص 7.

(3) نفسه، ص8.

(4) أحمد كمال زكي، المرجع السابق، ص 76.

(5) نفسه، ص 76.

(6) نفسه، ص 76.

ولادة الحركة الشعرية العربية الحديثة، التي أعدها موريه نفسه «.. نتاج حركتين أدبيتين: أولاهما تطور الموشحة والمسمط والزجل، وغيرها من الأشكال المقطعية، وثانيهما: التقليد المباشر للشعر الغربي».[1] هذا الرأي، على أقل تقدير يُشرك الأنا، ويفعّل دورها وحضورها في خلق الحدث الشعري الجديد المتمثل في شكل القصيدة الجديدة ومضمونها، على غير ما يذهب البعض إليه حتى من العرب أنفسهم إلى ربط خلق هذا الحدث برمته بالآخر. ففي العصر العباسي مثلاً عرف الشعر العربي خروجاً عن السائد الشعري، وعلى نمطية الكتابة الشعرية شكلاً ومضموناً، ورقة بالألفاظ، وفي الأندلس جعل الشعراء العرب الشعر «يليق بأهل أراجون وكاستيل»[2] وخرجوا عن الأشكال القديمة «فعدلوا عن نظام القافية الواحدة، وانصرفوا عن الأوزان المجلجلة ذات الدوي فكسروا بذلك عمود الشعر العربي الفخم»[3]، فعلوا ذلك وهم متمسكون باللغة العربية تمسكا قويّا، يقدمون للمجتمع الأندلسي الشعر العربي بكونه لغة المجتمعات النبيلة.

إن الشكل الجديد للقصيدة الحرة، وهو الأكثر جدلاً، في علاقة الأنا الشعرية بالآخر، مرّ بمراحل عدة، إذ تؤكد الوقائع أن القصيدة العربية من قبل أن تمر بمراحل العلاقة مع الآخر الشعري والأدبي، عرفت إرهاصات تراثية واضحة، وشهدت مراحل من التطور التاريخي والديناميكي في التراث العربي صَوّغ لتحولاتها الجديدة، وأكد على أن هذا المتغير الذي لامسها ليس حدثاً طارئاً؛ وإنما هو نتاج حزمة من التحولات والتطورات التي هيأتها، رغم معارضة الاتباعيين لها، واستخدام نفوذهم السلطوي للحد من تحولاتها وتطوراتها، ووقف انجازاتها التي كانت تتفاعل في دواخلها، وبما تقدم من تخريجات جديدة في الشكل. فلم يكن التجديد في شكل القصيدة شكلاً باغت القصيدة العربية؛ وإنما القصيدة الحرة الجديدة قبل اكتمالاتها ألفت المتحوّل التاريخي في مراحلها التراثية، كما استأنست بقراءة الشعراء العرب للأدب الأجنبي، وعلى وجه التحديد مع بدايات القرن العشرين، ما يفضي إلى أنها كانت مهيأة لهذا التحول لولا أن أعاقتها جماعة الاتباع.. وهذا الأمر أكده موريه نفسه حينما قال «قطع الشعر العربي الحديث

---

(1) سي. موريه، ص 23.

(2) لويس عوض، بلوتولاند، السابق، ص 11.

(3) نفسه، ص 11.

طريقا طويلا مضنيا قبل الوصول إلى قالب الشعر الحر، وقبل أن يستيقن الشعراء العرب أن التجربة الشعرية هي التي تحدد الشكل الشعري الخاص بها، وأن الوزن والقافية في الشعر ليست لهما هذه الأهمية المهيمنة».[١]

لم تقتصر مسألة الإعجاب بأثر الآخر أو تقليده في أثناء الكتابة الشعرية على الشعراء المجددين الأوائل، فقد أشار رواد التجربة الشعرية الحرة، الذين انشأوا الشكل الجديد للقصيدة الحرة مثل بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة وغيرهما، إلى تأثرهم ببعض الشعراء الغربيين، فقد اعترفت نازك الملائكة بأنها «قلدت إدجار ألابو»، وهي تصنع قصيدتها «الجرح الغاضب»[٢]، واقتدت بـ «كيتس» وهي تكتب قصيدتها «لحن النسيان»، من ديوانها «قرارة الموجة»، كما تأثرت بـ «ت.س.اليوت»[٣]، الذي طال أثره كذلك بدر شاكر السياب، وأخذ عنه الأخير فكرة قصيدته، «ملاك»[٤]، وقلد «أديت سيتويل».[٥]

واستطاع خليل حاوي أن يقدم صورة غير مشوهة لعلاقة الأنا الشعرية بالآخر؛ فقد كان على ما يبدو أكثر الشعراء العرب قدرة على الاستفادة من المؤثرات الغربية، وأجاد مقابلاتها في التراث العربي، وهو غير بعيد عن الرموز الغربية، تلك التي استخدمها في شعره، في مقابل مثيلاتها العربية. ولعل تفاصيل علاقة هؤلاء الرواد وغيرهم مثل أحمد زكي أبو شادي، وعلي أحمد باكثير، بالنماذج الشعرية والأدبية الأجنبية عديدة، فقد أتاح لهم معرفتهم باللغات الأجنبية الاطلاع على منجزاتها الأدبية، والاستفادة منها: ولسنا هنا – الآن – بصدد التوسع في قراءة مجالاتها، وتحولاتها. بيد أنه على الرغم من حصول هذا التأثر من قبل هؤلاء الشعراء بالآخر، وببعض نماذجه العشرية؛ فإن القالب المجلوب من قبل هذا الآخر ما كان له أن يتم ويشهد اكتمالاته النهائية، بكونه شكلاً جديداً دخل الشعر العربي، تجربة «جديدة»، لولا قدرة الشعراء العرب واجتهادهم على إحداث نوع من التآلف بين الشكل الجديد، والبناء الشكلي من

---

(1) سي. موريه، السابق، ص 7.

(2) أحمد كمال زكي، السابق، ص 64.

(3) نفسه، ص 82.

(4) نفسه، ص 76.

(5) نفسه، ص 77.

ناحية، وبين اللغة والإيقاع، العربيين، والرؤية العميقة لهذا التآلف، وتعميق الرؤيا المتعلقة في التفاصيل الداخلية للنص، وتركيباته التكوينية، من ناحية أخرى، تلك التي تحيل سطح النص، وقاعه إلى عميق تفاصيله، وهو ما أفضى إلى ظهور النص الجديد للقصيدة الحرة في أنصع تجلياته الجمالية. إذ لم نعرف أحداً من الشعراء الأجانب، وفي غير بلد عربي مارس كتابة قصيدة عربية حرة، مستعملا الشكل الحر، يمكن أن تعد هذه القصيدة هي أول قصيدة حرة كتبت بهذا الشكل، فالريادة كانت – في حقيقة الأمر – لشعراء عرب جلّهم قرأوا الآثار الأدبية الأجنبية، ولكنهم حاولوا أن يجدوا تخريجات مناسبة لها في أدبنا العربية.

2- أثر الآخر في بنية القصيدة العربية المعاصرة

لافت هو، ذلك المتغير الذي طرأ على بناء الشكل في القصيدة العربية عند الشعراء الستة (محل البحث)، ولقد تعمدنا ربط كلمة الشكل بمفردة البناء قصداً من عند أنفسنا، لأن هؤلاء الشعراء تجاوزوا النظرة الأولى التي أحدثتها صدمة التعرف على شكل القصيدة الحرة في مقابل شكل القصيدة العمودية، وتلاشى الانبهار الفجائي الأولى الذي دهمهم، أول مرة، حينما رأوا الانكسار الذي منيت به القصيدة العمودية. هذا من زاوية، إما الزاوية الأخرى فهي تلك التي يمكن في ضوئها أن نزعم أن هؤلاء الشعراء – بعد انقضاء مرحلة الصدمة والانبهار، سعوا حثيثين نحو تأسيس شكل، أو أشكالٍ متولدة من ذلك الشكل الذي بدأت به نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وغيرهما من الرواد، استخدم فيها بعض الأشكال الهندسية، والأرقام الحسابية، والمفردات الأجنبية، وكتبوا وفق هذا الشكل عدداً لا حصر له من القصائد.

ولا مناص من القول، إن استقراءً جادا لإنتاج هؤلاء الشعراء الستة، وجُلّهم يصور طبيعة الإنتاج الشعري عند الجيل اللاحق لجيل الرواد، يفضي إلى أنهم، وبلا أدنى مبالغة، سنّوا نظاماً أُحيل إلى كيان شعري متعدد الأشكال، ومتنوع الطرائق والسبل، يوجهه إبداع متميزٍ من لدنهم، وقادته عناصر إبداعية مسكونه بهاجس التغيير والتجاوز، تبدو معها الملامح الذاتية الخاصة بكل واحد منهم فارقة في تكريس شخصيته، لمسعى شعري نابع منه، واتجاهاً خاصاً يتفاوت كلُ واحدٍ منهم به عن غيره، يطمح إلى إنتاج جديد في الشكل له خصوصياته الفارقة عن غيره، وإن كان تختلف من حيث مراحل تطور الشكل عنده، تصاعداً أو انخفاضاً،

عن غيره. ويضفي على إنتاجه الشعري سمات وملامح تهتم بإبراز الشاعر، وبتفرده الشكلي الخاص به، ثم تهتم بعد ذلك بالصياغة الشعرية الفارقة. إذ سنجد بعض الشعراء قد بدأ الكتابة الشعرية، وهاجس الشكل يهيمن عليه في مراحله الشعرية الأولى، فكان إن أمسك بتلابيب الإبداع المبكر للشكل، على النحو الذي يمكن أن نراه عند سعدي يوسف في مجلده الشعري الأولى، في حين أنه تراجع عنه في مجلده الشعري الثاني، وعلى غير هذه العادة، اتسم أدونيس في بدايات مجلده الأول بالتركيز على اللغة، وتكريس إشكالية الخروج من شكل القصيدة العموديّة لصالح القصيدة الحرة، فكان الشكل هو شكل القصيدة الحرة، فانشغل بالخروج من بنائها الكلاسيكي، في حين أنه شهد تحوّلاً قوياً في مجلده الشعري الثاني من حيث الشكل، وراح يبتكر أشكالاً متنوعة وجديدة، أضحت تتناسق مع ابتكاراته للغة الشعريّة الجديدة، لتشكل انفجاراً هائلاً في بنية النص، نص أشبه بمنظومة من العلاقات اللغوية والرمزية، والشكلية، يحيل كل سياق شعري – في النص- إلى علاقات متداخلة ومتشابكة، يسهم الشكل في الكشف عنها، بقدر ما يؤكد حضورها في النص.

وإذ ينفرد سعدي يوسف منذ البداية في إثارة الدهشة في أشكاله الهندسية، والتشكيلية المجاوزة، كأنه يرسم القصيدة رسماً، ويخلق علاقة تجاذب مع لغته المبدعة تارة، وعلاقة انسجام وتجانس تارة أخرى في سياق يبلور مراحل هذه المنعطف أو المتحول في بناء القصيدة العربية، فإن البياتي والمقالح، ودرويش، وأمل دنقل لم يكونوا أقل سعياً نحو توظيف الشكل في خدمة اللغة، وتكريس اللغة محوراً علائقياً مع الشكل. إذ راحَ كل واحد منهم يبني خصوصية لافته له تعيش في حالة من الوفاق، والانسجام، والتناغم مع شكل القصيدة، عبرت عن رؤية عميقة، وصوّرت رغبة كل شاعر منهم في بناء مملكته الشعريّة الخاصة بانتاجه الشعري؛ فتأسست القصيدة على عنصري الشكل واللغة.

وأزعم أن هذه المساعي التي جنح نحوها هؤلاء الشعراء لها دلالاتها القائمة في شعرهم، لتكريس فهماً مغايراً، ورؤيةً تعبّر عن موقف كليّ موحد منهم تجاه العالم وعن برهانٍ قوي، يؤكد أن علاقتهم الشعرية جميعاً بالآخر ليست هي على النحو الذي صوره س. موريه في كتابه، أو غيره ممن سعوا – على العموم – إلى إحالة كل شاردة أو واردة شعرية في النص الشعري العربي الجديد إلى هذا الآخر،

وفي هذه الدلالات والبراهين ما ينفي اتهامات رسخها الاتجاه المحافظ الأكثر تشدداً، الذي صوّر هؤلاء الشعراء بأنهم يُخَلّدُون الآخر، وأنهم صورته العربية، ورأوا أن هذا الجديد ما هو إلا امتثال الأنا الشعرية العربية الأعمى للغرب الثقافي والفكري، وكلا الطرفين أشد الخصام، يشهدون على ما بأنفسهم، وهم في واقع الحال أشد الخصام، على أننا يمكن أن نستثنى – بلا شك – تلك الأراء التي اعترفت بالتراث الشعري العربي، وفي أصالته ومعاصرته، وبجمالياته الفنية، وبخلفاياته التاريخية، جنباً إلى جنب مع استفادته من بعض أشكال الآخر، وتقنياته الفنية الجديدة.

وفي هذا السياق، من المهم، أن نعترف أن الشكل الحر، الذي لصق ببناء القصيدة العربية الجديدة على يد الرواد الشعراء بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وغيرهما ممن أذنوا ببواكير هذا التحول، ما كان لهم أن يقوموا هذا الصرح لولا تأثرهم الواضح بشكل القصيدة الأجنبية في الغرب تحديدا، مع التأكيد في السياق ذاته على أن متحولات القصيدة العربية، ومتغيراتها سابقة بأزمان طويلة عن هذا الزمن، فالتجديد الذي حاول القيام به بعض الشعراء في العصر العباسي واضح، وأما القصيدة الآندلسية فهي تكشف عن حوار كرس شيئاً من العطاء للآخر، ومن محاولات هذا التحول والسعي للخروج من الثابت والمألوف، وكل هذه المحاولات عموماً نشأت بفعل القوانين الديناميكية المحركة للأشياء، وفقاً لتطور أوجه الحياة المختلفة، ومتطورات منتوجاتها المتعددة.

ليس هذا الأمر من قبيل تضخيم الأنا في مقابل نكران الآخر، ولا هو ينحو نحو الانتقاص من الأنا في مقابل تضخيم الآخر، إنه من قبيل استقراء الوقائع، وإعادة إنتاج علاقاتها بشكل صحيح. إذ نؤمن جازمين أن تعمد نفي الآخر الأجنبي؛ ليس هو السبيل الصحيح نحو استجلاء الحقيقة، والأمر نفسه يقودنا إلى هذا لطريق إذا لم نعط غيرنا حقه، أو سلمنا بانكار الآخر لنا. وهذا الأمر ينطبق حتى على الآخر نفسه، أو إذا صورنا أنفسنا أننا دائما متلقيين، في حين أن حقائق التاريخ تؤكد تعاطي الحضارات بعضها البعض، كما يؤكد التاريخ أن الأنا العربية أقامت حضارات عظيمة، وأنها بقدر ما تلقت من الآخر، كانت كثيراً ما ترسل إليه في مراحل مختلفة من التاريخ. وسنأتي على علامات، وإشارات تؤكد ما ذهبنا إليه.

إن عهد الشعراء الستة بالشكل الشعري الجديد ليس بعهد البادئين له، فقد عرفوا هذا الشكل واقعاً حاضراً تعامل معه بعض الشعراء قبلهم، وليس هو بذي غربة عنهم، ولا هم غرباء عنه، ولا يعني ذلك أنهم لم يقرأوا الآخر، أو لم يتعرفوا عليه، أو لم يتأثروا به، ولكنهم أخذوا منه ما أرادوا، وكتبوا ما أرادوا، وأعطوا له ما أرادوا. حددوها بأنفسهم وفقاً لأنساق من الأفكار؛ حددوا هذا الأخذ قبل أن تشهد قصائدهم النهائية طريقها للاكتمال، فقد أضافوا إلى ما بدأ به الرواد الكثير من التطورات والمنجزات، وعلى هذا النحو سنتناول بعض ملامحهم الشعريّة، كما قدمتها نصوصهم وسنلحظ إبداعياتهم فيها.

أ- أبنيـة الشكل الشعري

اقتفى الشعراء الستة، وهم الذين يسعى البحث لاستقراء مجالات علاقتهم الفنية بالآخر، (أدونيس، سعدي يوسف، البياتي، درويش، المقالح، دنقل)، أثر الشعراء الرواد الذين أسسوا معمارية الشكل الجديد، للقصيدة الحرة، وهو الشكل الذي اتخذ سبيلاً دائماً لدى الشعراء العرب بعدهم، الذين اتخذوا من نمط الكتابة الشعرية لدى الآخر الأجنبي بأشكالها المتنوعة (الحر، والنثري، والومضة وغيرها)، طريقا نحو الكتابة الشعرية الجديدة في المشهد الشعري العربي المعاصر، حتى أضحت هذه الأشكال هي السائدة والمألوفة؛ بعدما كانت الاستثناء في القاعدة.

وبلا شك فإن، من هؤلاء الشعراء الستة، الذين يمثلون، صورة الواقع الشعري العربي، من أتيح له الاطلاع المباشر على الأثار الشعرية والنقدية لهذا الآخر، بعدما انكسرت لديه صدمة الكتابة الشعرية الحرة، تلك التي جاءت معولاً لتهديم معمار القصيدة العمودية، التي تجاوزها الشعر الجديد، ولم يُبقِ على كتابتها إلا نفر قليل، أو أصحابها المحافظون عليها. ولم يقف هؤلاء الشعراء، على أية حال عند حدود الشكل الذي مارسه الشعراء الرواد، بدر شاكر السيّاب، ونازك الملائكة، بل إنهم قلبوا صفحة أخرى من صفحات قراءة الآخر، بعدما طووا صفحة الرواد، وراحوا ينجزون في القصيدة العربية المعاصرة، تلك المنجزات التي أنجزها جيل تالٍ في الغرب، تعددت قراءاته الشعرية، وإسهاماته النقدية، فتأثر به الجيل الثاني من الشعراء العرب، وهو الجيل الذي يشكل هؤلاء الشعراء الستة خليته الأولى، فتواصل مع المخرجات التقنية للقصيدة الشعرية لدى الآخر

الأجنبي، ومع أشكاله الأجد مثل القصيدة النثرية، والقصيدة المشكلة من الأشكال الشعرية المتعددة، وقصيدة الومضة.

ويبقى القول، إن هؤلاء الشعراء، وغيرهم، إذ التمسوا هذه الأشكال، وقرأوا المضامين الشعرية للآخر، فإنه بقدر ما كانت معاول التهديم والتفكيك للقصيدة العمودية عربية، كانت أيادي البناء للقصيدة الجديدة عربية كذلك، أعادت إنتاج القصيدة العربية الجديدة، شكلاً ومضموناً، واستطاعوا أن يدخلوا اللغة الشعرية العربية في منظومة جديدة من العلاقات المعقدة والمتشابكة في السياقات النصية، وطبعوها بعمق الإحساس باللغة العربية وببلاغتها الرصينة،وبيانها الخلاق. سعى هؤلاء الشعراء إذن، لاطباع الشكل الجديد للقصيدة العربية المأخوذ من الآخر، والمعروف بإرهاصاته التاريخية بالخصائص المحلية لهم، أي الخصائص اللغوية، والإشكاليات المجتمعية، وبنوا وفق ذلك رؤيتهم الشعرية الدالة على حضور هذه الإشكاليات، وأبعادها المعاصرة والتراثية، وأحدثوا تداخلاً عميقاً بين الحضور والغياب بإشكالياته التاريخية، والشعرية، والاجتماعية، فتشكّلت القصيدة الجديدة، بخصائصها الكاشفة عن دلالاتها، وأبعادها العربية الجمعية، ودلّت في الوقت نفسه على خصائص فرديّة في بنيتها التكوينية لكل شاعر من هؤلاء الشعراء، تصوّر شخصيته، وتبوح بعلاماته الشعرية المميزة التي تقصّدها ليشكل ملامحه الشعرية الفارقة فيها.

أصبح البحث في المتغير الشكلي، على الأرجح، هو البحث في الأثر الدال على علاقة أخذ الأنا من الآخر، وهو بحث في المتجاوز لهذا المتغير على صعيد آخر، لأن هؤلاء الشعراء لم يكونوا متفاعلين في العملية التغييرية القائمة على استعارة الشكل الحر بدلا عن الشكل العمودي، وإنما كانوا في الآن ذاته، مجاوزين لهذا الشكل، أسهموا في تشكيل قصائدهم الشعرية وفق تنويعات في الرسم والتشكيل، والخطوط الهندسية المغايرة، وتلك هي علامات فارقة بين هؤلاء الشعراء، والشعراء العرب الرواد، وبين الشكل الذي اتبعه الرواد، والأشكال العميقة التي خاض التجريب فيها شعراء الجيل الثاني العرب. سيقوم على هذا النحو البحث هنا، على مستوى المتغير والمجاوز، المتغير الذي ازداد تكريساً مع الجيل الثاني، وبات أشد ألفة، وحميمية في الواقع الشعري العربي، ولدى القارئ العربي. والمتجاوز، وهو ما ستكشفه قصائدهم من بعدين عميقين في الشكل والمضمون، أي

تطوير المتغير لكي يصل إلى فعل المجاوزة، وإلى مستوى النقلة، بعدما عاش فعل المغايرة. يتطلب الأمر إذن البدء في عرض نماذج مؤكدة على حدوث هذا المتغير في كونه علامة من علامات أثر الآخر الفني على شعرهم، وإن على عجالة، مع إحداث نوع من المطابقة والمشابهة مع بعض نماذج الآخر الشعري، وهو كشف لممارساتهم للتجربة الشعرية الحرة، وإن وإن كان هذا الأمر معروف، وأصبح بدهيا في المشهد الشعري العربي المعاصر، ولكنه يجسّد تجلٍ من تجليات هذه العلاقة، فيه سنرى اختلاف شكل البناء في قصائدهم عن النمط الكلاسيكي، وتشابهاً في بناء القصيدة عند الآخر طولاً وعرضاً، ومدى التوسع في التشكيل اللغوي أو التضيق فيه رأسياً وأفقياً، وهذه نماذج لهذه الكتابة العشرية الحرة، فالبياتي يكتب في قصيدته «النبوءة» من ديوانه «الكتابة على الطين»:

أنا أكتب فوق الطين ما قال المغني للمساء

وأعري الكلمات

وتعاويذ البغايا الكاهنات[1]

ويقول في مقطع من قصيدته «قصائد حب إلى عشتار»:

وردة صامته

حملتها الريح من أرض الأساطير إلى المقهى وموت الأرصفة

لتغني صامته

للروابي الخضر في الحلم وأوراق الخريف الميتة[2]

على الرغم من أن شكل القصيد لا يقبل جدلاً من أي نوع، على أنه شكل القصيدة الحرة، وأن كل سطر من سطور هذين المقطعين، قد يبدو عصيّاً على القارئ المنحاز للقصيدة العمودية أن يتقبله، فإن المتلقي المبدع سوف يدرك أن شكل القصيدة الجديد هذا، قد أتاح لمؤلفه أن يبوح بما لم تستطع عليه القصيدة العمودية قولاً، ومكّنه من أن يتعاطى مع اللغة، ومفرداتها بحرية تكاد تكون مطلقة. فعندما يقول البياتي في مقطع آخر «فأنا لوح من الطين» في القصيدة نفسها، فإننا ندرك العلاقة التكوينية لهذا البيت مع البيت السابق «أنا أكتب فوق الطين»،

---

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان «الكتابة على الطين»، القاهرة، بيروت، دار الشروق، ط3، 1985م، ص7.
(2) نفسه، 27.

فندرك حين ذاك أن ما بداخل الشاعر من كلمات مكتوبة يعريها في النص المكتوب، وما هو مسكوت عنه يلقى طريقه للبوح في الكتابة الشعرية. وعلى مستوى تجلي الشكل المأخوذ من الآخر نجده يقول في قصيدة أخرى «هكذا قال زرادشت». جاعلاً من البيت الثاني يبدأ من منتصف السطر على غير سابقه الذي يبدأ في أوله:

يغرق العالم في الصمت ويرتد جواد الريح منهوكا
على أبواب ليل القادمين.[1]

وإذا ما تأملنا الشكل الشعري الأوروبي نستطيع دون جهد أن تبين، أن هذا الشكل الشعري هو شكل شعر الآخر، فاختلاف البيت طولاً أو قصراً عن غيره من الأبيات، يرسم الشكل نفسه فنحن نجد «اليوت» مثلاً يقول في قصيدته المشهورة من أعماله الأولى «أغنية العاشق ج. الفريد بروفروك»:

هيا بنا إذن، نمضي كلانا،
حين ينتشر المساء على السماء
كأنه مريض مخدر على مائدة.
هيا بنا نتجول في بعض الطرقات نصف المهجورة،
حيث همس النزلاء
في ليالي الأرق برخيص الفنادق المعدة للعابرين،
وحيث المطاعم مفروشة بنشارة الخشب، مزينة بأصداف
أم الخلول.
هيا بنا نمضي [2]

ولا يعزب المقالح عن ممارسة الشكل نفسه، فنجده في قصيدة «الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل»، يكتب في أحد مقاطعه الشعريّة، بيتين طويلين، يعقبهما بثلاث أبيات متتالية قصيرة، كل بيت يتكون من كلمتين، ثم يعقبهما بيت آخر كبير،

---

(1) نفسه، ص43.

(2) لويس عوض، في الأدب الإنجليزي الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1987، ص309.

ثم بيتين صغيرين، ولكن هذه الأبيات في مجملها تدخل في علاقات سياقية في ما بينها البين، وعلى مستوى كل بيت يحيل إلى سياق معرفي ابستمولوجي، وإلى حضور عالق بالغياب:

كنت أزرع لحمي فيأكلني المتخمون!

أقيم قصور عظامي فيسكنها العاطلون الكسالى!

وها أنذا،

وهن العظمُ،

واشتعل اللحمُ

لم يبقَ لي غير عينيك أسند وجهي بظلهما

وأنام انتظارا

فهيّا اكتبيني[١]

ولا يَفْرُق الأمر عند محمود درويش، وهو الذي كتب شعره بالشكل ذاته، إلا ما حُصرَ من قليل من قصائده كتبت في بداياته الشعرية، أو تلك التي تنفس فيها صفاءَ القصيدة العمودية التي كتبت بروح معاصرة، ولكنه على الأشمل هو من أعطى القصيدة الحرة هواء المقاومة، وروح الشعر النضالي، وجعلها صوتا يتردد صداه في كل إذن:

ما سرقوا عصا موسى.

وإن البحر أبعد من يدي عنكم

إذن، تتحرك الأحجار

إن طلعوا وإن ركعوا، وإن مروا وإن فروا

أنا الحجر

أنا الحجر الذي مسته زلزلة[٢]

---

(1) عبد العزيز المقالح، ديوان «الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل» بيروت، دار العودة، ط1، 1978م، ص ص47، 48.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، بيروت، دار العودة، ط13، 1989م. ص 480.

وبرؤية تصوُرُ موقفاً من العالم، والحياة، والناس، كان أمل دُنقل ينسج كلماته، ويسطر جملَه الشعرية، وإذ يبكي بين يدي زرقاء اليمامة، فإنه يعبر عن مغزى هذا البكاء، يشرح موقفه، يصور أقصى درجات التعذيب الإنساني؛ وهو ما جاء في قصيدته «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» التي كُتبت بالشكل الشعري الحر، وفيه اعتمد أسلوباً شائعاً في قصائده دون أدنى اغتراب عن واقعه:

أيتها النبية المقدسة..

لا تسكتي .. فقد سكتُ سنة فسنه..

لكي أنال فضلة الأمانْ.

قيل لي «أخرس..»

فخرستُ .. وعميت .. وأئتممتُ بالخصيان!

ظللتُ في عبيد (عبس) أحرس القطعان

اجتز صوفها..

أردُ نوقها..[1]

ولا يكتفي سعدي يوسف بالبوح بمدى تأثره بالشعر الأجنبي، وهو الذي التمست الحروف الأجنبية، والأشكال الهندسية، وأشكال الرسم طريقها إلى قصائده، حتى الأسماء الأجنبية التي صاغها في المتن الشعري في نصوصه مثل أرثر رامبو، أو تريشان تزارا، كما في قصيدته «كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة؟» كاشفاً عن أسلوبه الشعري الجديد، مثّلت عقداً لعلاقة شعرية، وجدت اكتمالاتها التعبيرية، عندما أعلن صراحة في قصيدته «المملكة الثالثة» علاقته بالكتب الأجنبية، وكيف ظهرت المرأة رمزاً جديداً للتعبير عن الثورة، في إشارة إلى اعتمادنا على ثقافة الآخر، وحضوره الرمزي:

نحن في الكتب الأجنبية نرحل،

أو نشتري الشعر،

أو نلمس الثورة امرأةً...[1]

---

[1] أمل دنقل، ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، دار العودة، 1995، ص161.

وقراءة سعدي يوسف لكتب الآخر، وتأثره بالمنجز الشعري الذي قدمه الآخر بكونه نموذجاً مبدعاً، هو الذي، دفعه إلى إدخال المفردات والجمل الأجنبية في المتن الشعري، كما في قصيدة «عن الأخضر أيضا»، أو في «كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة»، و«الساعة الأخيرة»، أو في قصيدة «رسائل جزائرية» في ديوانه «بعيداً عن السماء الأولى»، وفي قصيدة «اغتراب» وقصيدة «MADONNA»، وقصيدة «حوار أول» من ديوان «الأخضر ومشاغله».

يعدُ سعدي يوسف أكثر الشعراء ابداعاً للشكل، وتحديداً في مجلده الأول، وأكثر اقتحاماً للغة، التي يوظف الشكل لخدمتها بشكل خلاق ومبدع. يتفاقم توظيفه للشكل إلى حدٍ تتجزأ الكلمة إلى حروف صوتية، كل حرف صوتي يحيل إلى محتوى في الشكل والرؤية، وإلى قدرة في توظيف اللغة، نجد لها شبها مع أدونيس في مجلده الثاني، هذا التوجه في توظيف الشكل واللغة يحددان فعل «المغايرة والمجاوزة» عن ذلك المتغير الذي برز في منتصف القرن الماضي عند الرواد، واستجاب هؤلاء الشعراء له استجابة قوية، وأقدموا عليه بجرأة وشجاعة.

وسوف نكشف عن هذه المجالات مثلاً في نصين قريبين بعضهما ببعض، لنرى المنحى الشعري كيف يتصاعد شيئا فشيء في هذين النصين، ثم في أحدهما، وكيف يتلاشى هذا النص تلاشيا مقصوداً، بغية الوصول إلى هذا المنحى الذي أراد الوصول إليه الشاعر، وفيه تبدو اللغة قوية بحضورها الشكلي والبلاغي، وفي بعد المضامين فيها. تتلاشى اللغة إلى حروف دون أن تفقد هذا الحضور، أو تلك القوة، لتستعيد نفسها ثانية في نص آخر. ويجسّد النص الآتي نوع من أنواع ممارسته للقصيدة الحرة، إذ يقول سعدي :

قلنا

الجليلُ البدايةُ

عنقاء رضوى

أبو الهول

فينيق...

---

[1] سعدي يوسف – ديوان «الأخضر ومشاغله»، ديوان سعدي يوسف، المجلد الأول، بيروت، دار العودة، ط3، 1988م، ص190.

في شفتي يدخل الزائرون[1]

يبدأ المقطع الشعري بكلمة، ثم كلمتين، فكلمتين في السطر الثالث، لنعود لكلمة، فكلمة «فينيق»، لتصل إلى السطر الأخير أربع كلمات. وكتب قصيدة «إذن نزنر هذا الوطن بالبترول والديناميت»، بادئاً السطر الشعري بأربع كلمات ثم كلمتين، ثم بثلاث يفصل أحداهما عن الاثنتين الأوليتين، لتبقى في السطر كلمتان فحسب، ولكنهما منفصلتان. تتكرر هذه المحاولة ليحركها يسارا، حتى يستقر السطر الأخير على كلمة واحد يكررها في ثلاثة أسطر:

كيف أدفع عن «صور»؟

كيف أدافع؟

كيف الهجوم/ الهجوم

الدفاع / الهجوم

الهجوم/ الدفاع

الدفاع/ الدفاع

الدفاع

الدفاع

الدفاع؟[2]

وتبدو شعرية سعدي يوسف في أنه يعطي الجملة الشعرية، زخما قويا في أقل المساحات التي ترسمها اللغة، وتنطوي هذه العمليّة على تصميم فني وشكلي يبدأ من الأعلى، وفيه تكون اللغة، وشكل البيت الشعري مكتملين، ومتوسعين في مساحات واسعة من النص، ويكون حضور اللغة حضوراً قوياً لافتاً، ثم ينكسر هذا النظام، نحو الأدنى، فيعطي الشاعر عبرها الحرف دوراً، وقوةً فاعلين عوضاً عن الجملة، أو المفردة اللغوية، وفي هذه اللحظة يتكون الحرف حضورا في المساحة، وفي الدلالة، والإشارة والصوت مثل استعمال «آ»، وحرف «م»:

ااااااااااااا

---

(1) سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، المجلد الثاني، بيروت، دار العودة، ط1، 1988، ص445.

(2) نفسه، ص 448.

IIIIIIIIIIII

ليس لنا أن نجعل الميم إلى الميم هكذا

م

م

م م م

م م م

م م م م م م

م

م

م

م

م

م

م

تتلاشى الكلمة في مقابل حضور قوي للحرف، ولكن بعد هذا التلاشي، تنهض اللغة مجدداً مثل أسطورة فينيق، وتستعيد حضورها المتجدد من رمادها، يؤكد فيه الشاعر أن باستطاعته أن يعطي للكلمة وجودها الفعلي والفاعل حتى في حالة الغياب، وهي حالة من حالات المغايرة والمجاوزة، ولذلك نجده يجعلها تسترد حضورها التكويني مجدداً في القصيدة نفسها:

ليس لنا أن نجعل الميم إلى النون هكذا:

من؟ من ؟ من؟ من ؟ من ؟ من ؟ من

من؟ من ؟ من؟ من ؟ من ؟ من ؟ من

ليس لنا أن نكتب مرقيّةً للعراق

إذن، فالطريق إلى عدنِ

مغلق،

والطريق إلى غيمة الجُلنار

مغلق.

والطريق إلى اصفهانْ

مغلق

والطريق إلى منزلي في النخيل

مغلق [1]

هذا الانزياح القائم على مستوى المفردة اللغوية الشعرية، والحرف الشعري من الجملة الشعرية، لإحداث حالات التشظي والانفجار في اللغة، نجدها عند أدونيس تأخذ زوايا، وأبعاداً تشكيلية مختلفة، فأدونيس يريد أن يخرج من شكله القديم السابق، وحينما قرر ذلك أخذت علاقته به تتغير، وتشهد هذه المغايرة في الشكل كذلك، لهذا صرح في «تحولات الصقر»، في (الفصل 3، فصل الصورة القديمة):

آه يا شكلي القديم

(كيف يأتي، يعود الغريب إلى شكله القديم-،)

وبأي اللغات

سأحيي الفرات[2]

يمنح أدونيس القصيدة وجوهاً وأشكالاً متعددة وهو يتنوع في ذلك؛ ففي مقطوعته الشعريّة «الإشارة»، مثلما ثار على شكل القصيدة العمودية، نجده يصوّر هذا التململ من الشكل الجديد، فهو يرفض النمطيّة، والأشكال الجاهزة، لهذا يحاول أن يبدع. وتظهر تململاته في الشكل الكتابي للقصيدة الذي يوظفه للمضمون، ويوظف المضمون لخدمة الشكل في عملية ثنائية، حينما يجد أحدهما؛ يوظفه للآخر. في قصيدة «الإشارة»، يجعل أدونيس في أربع أسطر متتاليّات، كل بيت كلمة واحدة يأتي ببيت ثم بيت خامس من أربع كلمات:

---

(1) نفسه، ص ص 450، 451.

(2) أدونيس، علي أحمد سعيد، الأعمال الشعريَّة الكاملة، المجلد الأول، بيروت، دار العودة، ط5، 1988م، ص 483.

أغيب

استقصى

أرى

أموج

كالضوء بين السحر والإشارة[1]

أراد أدونيس، مُلحاً، أن يؤكد على سؤال هو، لماذا لا يكون البيت كلمة؟ ولماذا لا تكون أبيات متتاليات مكوّنة من كلمة واحدة؟. ونجده لهذا يعطي المفردة اللغوية حضوراً مستقلا، تكسب قوة العنوان في المتن العشري، وفاعلية قوية كما في «تحوّلات الصقر»، في (الفصل2)، «فصل الصعود إلى أبراج الموت»:

«علامة:

«اعلو. مع الهواء».

علامة: «لي فرسٌ.. وهذا هو الإسراء».

علامة: من أول الزمان

«من ساحر يأتي بلا دخان

من حجر يصير ياسمينه

يحبل صمت الأرض بالأغاني

وتوا المدينة»[2]

إن نهج التشظي اللغوي، لإحداث المغايرة في الشكل قوي عند أدونيس، ويبلغ ذروته في نصوص سنأتي على ذكرها لاحقاً؛ إنه أدونيس الذي نلمس منه الكلمة الشعرية، بيتاً شعرياً كاملاً مثل قوله:

يتحدر من جنس المذبوحين

ويؤسس

الرحيل

---

(1) نفسه، ص 440.

(2) نفسه، ص 478.

الأقصى[1]

يستطيع أدونيس أن يجمع الأسطر الثلاثة في سطر واحد ومكملاً لما سبقه مثل: «ينحدر من جنس المذبوحين»، «ويؤسس الرحيل الأقصى»، ولكنه يلح على ذلك التفرد في تقسيم الجملةوتجزئتها، لكي تؤسس كل مفردة لغوية رحيلاً أقصى لها، وحضوراً لامتناهٍ لوجودها، وأحساساً متفاقماً بجمالياتها الشعرية، وبمغايرة يلح عليها في قوله:

يكاد

أن

ينكسر

في

خاصرة

الرّيح[2]

لا يقف أدونيس عند هذا الحد من التشكيل، وإنما يحيى الحرف قوياً من تشظي المفردة، التي يريدها أن تكتسب بعداً صوتياً، كأن يتهجّي المتلقي قراءة الكلمة، في محاولة لإعطائها مساحة مكانية، وزمانية، وصوتية في آن واحد:

أنصاب وتماثيل تحمل حروفا

أورف ي و س

أ د و ف ي س

يتحقق أنها نظائره وأسماؤه

من

السيمياء

والشرق[3]

---

(1) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، بيروت، دار العودة، ط5، 1988، ص534.

(2) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني السابق، ص 537.

(3) نفسه، ص 511.

يتفاقم نهج المجاوزة والمغايرة في الشكل، ويستمر روحاً تواقه عند أدونيس، فهو لا يريد القارئ أن يكون متلقياً فحسب، إنه يريد أن يشركه بلعبة المغايرة والمجاوزة، يريده أن يكون متلقيا فطناً، ومبدعاً، يتقاسم معه إنتاج النص، وإعادة إنتاجه. بالقراءة، يريده أن يدخل معه بلعبه ذهنية، وبمغامرة قرائية عبر تفكيك اللغة، وإعادة بنائها، كما في «مفرد بصيغة الجمع»:

أ ح د = د ح أ ⟸ الأرض

دائما يصنع طريقاً لا تقود إلى مكان[١]

أو كما في مقاطع أخرى من قصيدة «III جسد» مستعملا في العنوان أبجديات لاتينية:

من الآن يلمح الأبد

من الآن يتحسس البدء

أ ب د = ب د أ[٢]

ويقول في مقطع آخر:

وكل ليلة، أقول

هذا لقاؤنا الأول

أيها الأحد

ق

م

ر

س ع ش ا ع [٣]

ويدخل أدونيس الشكل الهندسي المستطيل في مغامرة الشكل، والمغايرة، فنجده يكتب مقطعاً من قصيدة بالشكل الآتي:

---

(1) نفسه، ص 498.

(2) نفسه، ص 588.

(3) نفسه، ص 588.

دوري أيتها الطواحين دوري في كرسيّك المهرّج

المحيط بالكون

نيح	وطا

أقول ذلك لأن غباري يكاد أن يسير الشمس[1]

وفي مقطع آخر يقول موظفا الكلمة الواحدة بيتا في سطر لوحده:

للمكان

وجه

حرباء

والفضاء

تلفيق[2]

إن محاولة تجاوز الشكل ومغايرته من العمودي إلى الحر، هي محاولة اتجه نحوها بعض من الشعراء المبدعين، ومنهم الشعراء الستة، ومن هؤلاء الشعراء عبد العزيز المقالح الذي جعل من أحدى قصائده تأخذ شكل جنبية يمانية ابتداءً من رأس المقبض حتى سن النصل، في قصيدته «البحث عن عبلة في مدينة الرصاص والرماد»، من ديوانه «الخروج من دوائر الساعة السليمانيّة»، مصوراً فيها الخوف، والموت في مقبض الجنبية، ثم تتصاعد الأبيات في بداية النصل تعبيراً عن فظاعة القمع للقادمين في المركبة، وهول جثث القتلى، وجماجمهم المرميّة في قاع البحر، حتى نصل إلى حد النصل فنجد رقصة، وموسيقى، وزفة للشهداء، وللمناضلين الذين ضحوا بأنفسهم فداءً للوطن والناس، وقصيدة «البحث عن عبلة في مدينة الرصاص والرماد» هي عبارة عن تشكيل من الشكل النثري والتفعيلي:

يغتالهم – الخوف – الموت

وغداة اجتازوا خلجان الدم

بحثا عن موكبة العنادم

غرق الموج

---

(1) نفسه، «أقاليم النهار والليل»، ص 541.

(2) ادونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، «مفرد بصيغة الجمع»، ص 560.

انشق البحر عن القتلى

كانت فيعان البحر جماجم

والأعشاب انيتا أسود

ما هي جثتنا المؤودة

تنقض الآن

رقصاً

موسيقى،

زفه[١]

وقبل هذا المقطع يرسم الشاعر عبد العزيز المقالح شكلاً لمقطع افتتح به ديوانه، وأراد له شكلاً مبتكراً من عنده هو:

«فاتحة:

يتملكني حزن كل اليمانيين

يفضحني ومعهم،

جرحهم كلماتي

وصوت استغاثاتهم

يتسولُ في الطرقاتِ الصدى

كلما قلتُ إن هواهم سيقتلني

ركضت نخلةُ الجوعِ في ليل منفاي

فانتقص العمر

وارتعشت في الضلوع دفوق الحنين[٢]

ولم يكن المقالح بمنأى عن إبداعية التشظي اللغوي، أو انفجار المفردة الغوية، وتشظيها إلى حروف في الخطاب الشعري، وانفجار المفردة اللغوية لتتحول إلى

---

(1) عبد العزيز المقالح، ديوان الخروج من دوائر الساعة السليمانية، بيروت، دار العودة، ط1، 1981م، ص83.

(2) نفسه، ص 554.

حروف، كل حرف يحيل إلى أبعاد خطابية، يواشجها الشاعر في النص، إذ نجد المقالح يفجّر في أحدى قصائده هي «السفر في ذاكرة الأبجدية» الكلمة «سبتمبر» إلى حروف أبجدية لكي يستقرئ من أبجدياتها تحولات شاعر ما، يستدعي من الذاكرة ما تحيله هذه الأبجديات من استدعاءات في الوعي مولداً منها نماذج شعرية مخزونة في الذاكرة التراثية، وفي ذاكرته الفردية، مثل قوله:

س: ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً

ب: بانت سعاد فقلبي اليوم مقبول

ت: تأخزت استبقي الحياة فلم أجد

لنفسي حياة مثل أن اتقدما

م: ما لجرح بميت إيلام

ب: بنفسي تلك الأرض ما أطيب الربى

وما أحسن المصطاف والمتربعا[1]

ب- التقنيات الشكلية الجديدة

1- المقاطع الشعرية

يتكون النص الشعري الجديد من بنى تكوينية، قد تتشكل علائقيّاً في دواخل نص كامل وفي فضاءاته، تُصور مكوناته على مستوى السياقات والأنساق الشعرية فيه، وقد تتوزع هذه المكونات إلى مقاطع متعددة، يحتوي كل مقطع من المقاطع على بنى داخلية مهيمنة في نص المقطع، وكل المقاطع تنضوي تحت لواء القصيدة، أي أن القصيدة تنقسم إلى مقاطع، تحت عناوين فرعية، أو تحت أرقام فرعية، أو تفصلها نقاط كبيرة، وهو الأمر الذي ظهرت فيه قصائد كثيرة عند الشعراء العرب، وهذه العملية في التقسيم ليست من صميم القصيدة العربية العمودية، وإنما هي من توابع زلزال القصيدة الحرة، تلك التي فتحت مجالات، وآفاقاً عدة في صياغة رؤية جديدة لشكل النص الشعري. وهي أثر من آثار الآخر، فقد قسم إليوت قصيدته- شديدة التأثير على الواقع الشعري العربي الحديث- «الأرض اليباب» إلى خمسة أقسام كل واحد منها يلحق بغيره.

---

(1) عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، بيروت، دار العودة، ط2، 1980م، ص554.

ولا تتوزع هذه المقاطع في جملتها على النحو السابق، الذي سنأتي على تقديم نماذجه عند هؤلاء الشعراء، بل إنه قد يتفاقم في أحايين ليتجسّد خلقاً أدبيّاً في رسوم وأشكال هندسية، كما فعل سعدي يوسف في قصيدته «العمل اليومي»، إذ أودع داخل مربع في القصيدة مقطعاً شعريّاً بعنوان «أغنية»[1]، أو مثل قصيدته «الساعة الأخيرة»[2] في مقطع «هاجس» الذي يضعه في داخل مستطيل، وفي قصيدة «البستاني»[3] يستخدم سعدي يوسف إطارين مربعين وإطاراً ثابتاً مستطيلاً، كما نلاحظه يستخدم شكلاً جديداً مبتكراً، يضع في يمين القصيدة مقطعاً، وفي يسارها مقطعاً آخر، وهذه أمثلة فحسب.

ونجد أدونيس أكثرهم تقسيماً، واستدعاءً للمقاطع، إذ استخدم رسمين طباعيين، رسماً عريضاً، وآخر خفيفاً للتفريق بين مقطعين متداخلين كما في «تحولات الصقر»، ويصل إلى تخطيط القصيدة كما في «مفرد بصيغة الجمع»، وفي قصيدة «الفضاء ينسج التأويل» مقاطع، وفي قصيدة «مراكش، فارس»، فيها مقاطع مرقمة من 1 إلى 11، وفي المقطع (4) مثلاً ينقسم إلى «أ- المتن» و«ب- الهامش». في إطار عملية توليدية تعيشها القصيدة الكبرى التي تنضوي تحتها هذه المقاطع جميعاً. ففي «تحولات الصقر» عند أدونيس تنقسم هذه القصيدة إلى فصول، الفصل الرابع منها ينقسم إلى: «مرثيات الصقر»، وشواهد قبره: وهي عبارة عن تسعة مقاطع، كل مقطع اسمه «شجرة»، أي بمعنى أن الشاعر يستظل تحت أشجار تسع. وفي قصيدة «مزامير» نجد أدونيس يحولها إلى 17 مزموراً. أما قصيدة «قصيدة البهلول»، يوجد فيها عناوين فرعية للمقاطع مثل «شاهدة على قبر البهلول»، و«شاهدة ثانية»: إلى جانب أرقام مقاطع من 1-6. ونجد نقطتين كبيرتين رأسيتين، ونقطة خاتمة، وقد تكثر المقاطع حتى تصل في قصيدة «مرايا وأحلام حول الرماد المكسور» إلى حوالي 17 مقطعاً. يتميز أدونيس بكثرة المقاطع، فكل قصيدة عنده تعيش عملية تكوينية وتوليدية.

ولا يختلف الشعراء الآخرون عنه، فسعدي يوسف في قصائده الكثيرة نجده يقوم بالعمل نفسه، فقصيدته «الساعة الأخيرة» مقطوعات، وكل مقطع يقع تحت

---

(1) سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، المجلد الأول، ص 192.
(2) نفسه، ص43.
(3) نفسه، ص51.

عنوان فرعي له، فلهذه القصيدة عناوين مقاطعها هي: تل تلفزيون، تل الزعتر، مجندة، دولة، المدينة، أشخاص، رقيم بابلي، وهي تتفاوت طولاً وقصراً، فقصيدته «كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة» مكونة من مقاطع هي 1- ملحوظات 2- لا تسكن في كلمات المنفى حين يضيق البيت 3- لا تقلب سترتك الأولى حتى لو بليت 4- فلتبحث بين تراب الوطن الغالب عن خاتمك المغلوب 5- في الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض أسود.

ونجد قصائد عديدة عن عند البياتي قسمت إلى مقاطع، ومن بين هذه القصائد مثلاً «تحولات نيتوكريس»، 7 مقاطع، وقصيدة «الأميرة والغجري»، 8 مقاطع، وقصيدة «سيدة الأقمار السبعة»، 5 مقاطع، وقصيدة «أحمل موتي وأرحل» 6 مقاطع، وقصيدة «الرحيل إلى مدن العشق» 9 مقاطع، وقصيدة «المعبودة» 13 مقطعاً، وقصيدة «العاشقة» عدة مقاطع، ويتفاوت عدد المقاطع من قصيدة إلى أخرى، فنجد قصيدة «سأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية» 17 مقطعاً. فالقصائد ذات المقاطع كثيرة عنده؛ مثل «قصائد حب إلى عشتار»، و«قصائد من فينا» الأولى 10 مقاطع، والثانية 15 مقطعاً، وفي عنوانهما دلالة لهذا التعدد، ففي كل قصيدة قصائد. ولكي لا نسهب كثيراً في هذا الأمر؛ فإننا نزعم أن الشعراء الآخرين، درويش، والمقالح، ودنقل، وغيرهم من الشعراء العرب، عرفوا هذا التقسيم وتلك المقاطع، حتى أصبحت سمة لافتة في بعض قصائدهم. وقد رافق بعض الشعراء في كتابتهم الشعرية تقسيم القصيدة إلى مقاطع شعرية، وصنع عناوين فرعية لها، وكلها ينضوي تحت عنوان أكبر، وأشمل. مما يفضي إلى وجود آخر لظاهرة العناوين الفرعية المتولدة من العناوين الأم. وهي ظاهرة جديدة على بناء القصيدة وشكلها.

2- الاقتباسات والمطالع

ملمح آخر بدا ظاهراً في جسد النص الشعري الجديد، وفي فضاءاته تحديداً، لم يُعهد في شكله الكلاسيكي، هذا الملمح هو تضمين بعض الشعراء العرب اقتباسات، أو إهداءات. قد تحتوي هذه الاقتباسات على أقوال مأثورة، أو مقاطع شعرية لشاعر يرتبط به مؤلف النص الجديد بحميمية، أو يكون متأثراً به، أو بشعره أو بأقواله التي يقتبس منه بعض مقاطعها، أو قد يكون الاقتباس آية قرانية، أو عدة آيات، أو أحاديث نبوية شريفة، يتصدر الشاعر قصيدته بها،

يضعها في الطرف الأيسر عند المتلقي، أعلى القصيدة، بعد العنوان ، أو قد يستخدم هوامش شارحة لبعض فقراته، يحيلها المتن، بترقيمات أو علامات موضوعة في متن النص، يريد بها الإيضاح أو التوسع في المعرفة.

ومن أمثلة الاستصدارات، أو الاقتباسات هذه، ما نجده عند الشاعر أدونيس في بعض قصائده، على نحو ما تضمنه مثلاً، ديوان «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»، قبل أول قصيدة من الديوان، وهي «زهرة الكيمياء»، تلك التي يأخذ عنوانها صفحة منفردة، تتضمن مقولتين للنفري، أولها : «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة». وآخرهما : «وقال لي أقعد في ثقب الإبرة فلا تمسكه، وإذا خرج فلا تموه، واخرج فإني لا أحب إلا الفرحان». العبارتان مأخوذتان من مواقف التيه للنفري. وفي مجموعة قصائد «الصقر» من الديوان نفسه، نلحظ صفحة منفردة قبل قصائد هذا العنوان الفرعي من الديوان، تحتوي على اقتباس يستدعيه أدونيس من حديث عبد الرحمن الداخل «صقر قريش» تبدأ من عبارة «وأقبلت الخيل فصاحوا علينا من الشط» إلى «وأنا ساعٍ على قدمي»، وهو اقتباس طويل نوعاً ما، أراد به الشاعر أن يشيع أجواء تاريخية في فضاء النص، ويكون مدخلاً لفهم تفاصيل القصيدة، التي سيتقمص فيها قناع «صقر قريش»، (عبد الرحمن الداخل)، في سعي يتقصد به فهم القارئ السريع للنص، ويتفاعل معه على مستوى أنساقه التاريخية والحاضرة.

ينفرد الشاعر، في عنوان فرعي آخر «تحولات الصقر»، بصفحة ضمنها اقتباساً من حديث شريف للرسول -صلى الله عليه وسلم- : «كادت الفاقة أن تكون كفراً» في يمين الصفحة، وتحت هذا الاقتباس يوجد اقتباس آخر لأبي ذر الغفاري: «عجبت ممن لا يجد القوت في بيته كيف لا يخرج على الناس شاهراً سيفه». أما قصيدته «تحولات العاشق» فهي تسير على النهج نفسه تحتوي على اقتباس لآية قرانية « ... هن لباس لكم وأنتم لباس لهن»، وقول آخر للقديس غريغوار بالاماس «الجسد قبة الروح»، وتضمين الآية وقول القديس، قصد الشاعر بهما انفتاحه على ثقافة الآخر الدينية، والقول إن العبرة في جوهر العبادة، والدين. في «أقاليم النهار والليل»، وهو عنوان فرعي على الطريقة السابقة ذاتها، توجد فيها ثلاثة أقوال، آية قرانية «تولوا وأعينهم تفيض من الدمع حزناً»، ومقولتان مأثورتان، أحدهما للإمام علي -رضى الله عنه-، «آه من قلة الزاد وبُعد السفر، ووحشة الطريق»، والأخرى لأبي القاسم الجنيد.

وفعل، قبل ذلك، عبد الوهاب البياتي، فقد تصدر ديوانه «كتاب البحر» بمقولة «للحلاج» «ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالدم»، وفي قصيدة «مرثية إلى ناظم حكمت» من ديوان «قصائد»، مطلع كتبه هو نفسه على يسار قارئ النص أعلى النص، يقول فيه: «البطل الأسطورة، يعود من رحلته الأخيرة، متعثراً معانقاً مصيره». وتحت عنوان ديوان «الذي يأتي ولا يأتي» نلحظ كشفاً توضيحياً لشخصية عمر الخيام في ديوانه، يقول فيه: «سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية الذي عاش في كل العصور منتصراً، الذي يأتي ولا يأتي». وفي الصفحة الثالثة منه، مقطعاً مقتبساً من البيركامي، وتتصدر الصفحة الأولى من ديوان «سيرة ذاتية لسارق الناس» رسالة مقتبسة من رسائل «باسترنال من تولا»، التي يختمها بقوله: «للمرة الأولى منذ أيام طفولتي أجد نفسي محترقاً»، ويوجد تحتها بيتان للويس أراغون هما:

لا أستطيع أن أحبك أبداً

ما دمت أحبك

ويقدم البياتي قصيدة «القربان» من ديوان «سيرة ذاتية لسارق النار» بإهداء إلى بابلو نيرودا، أما قصيدة «الموت في البسفور» فقدمها بإهداء «إلى ذكرى ناظم حكمت». وفي ديوان «صوت السنوات الضوئية»، يتصدر البياتي الديوان بقصائد لشعراء روس، وبحديث عنهم، وعن أندريه فوزنيسنسكي وغيره من الشعراء الروس. وفي هذا وغيره من هذه التقديمات والاقتباسات ما يحيل إلى علاقة البياتي بشعراء العالم، وانفتاح أناه مع الآخر من الشعراء، والمثقفين، والمناضلين في العالم.

يستدعى عبد العزيز المقالح بيتين مقتبسين من ت.س. إليوت، إلى فضاء قصيدته «الرحلة الخائبة»، وينبري في عتبتها، هذان البيتان هما: «قلت لروحي اهدئي يا روح فالأمل / الذي تأملين أمل في الباطل»، متأثراً بهذين البيتين، وبشاعرهما الذي أحب، وبقدر ما يصور تأثره بالشاعر وبطريقة كتابته الشعرية، يخوض المقالح التجربة نفسها، التي خاضها البياتي، وأدونيس، وغيرهما، إذ تتعدد القصائد التي ضمت هذه الإشارات إلى فضاء النص بين مقتبسات، وإهداءات، وغيرها، ففي قصيدته «يهوذا» مثلاً اقتبس إلى فضاء النص مقولة أرسطو «يا أصدقائي ... ليس هناك أصدقاء»، وفي قصيدة «إلى الفنار الوحيد» كتب خارج النص المعروف، أبياتاً مقتبسة من بابلوا نيرودا، وفي قصيدة، «المعري السجين»،

يحيل القارئ إلى هامش، بأنه استدعى شخصية أبي العلاء المعري، من خلال مقابلة نصية مع عبد الله البَردُوني الذي أدخل السجن في عامي (1968م-1969م). ويحيل المقالح في قصيدة أخرى هي «هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي» القارئ إلى هامش يؤكد فيه أن القصيدة هذه، هي مزيج من تشكيل من الموزون المقفى، والتفعيلة، أما قصيدته «السفر في ذاكرة الأبجدية» فيهديها إلى روح الشهيد علي عبد المغني، وتتعدد إهداءات المقالح، فقصيدة «الشرق» إهداء إلى جوته من وحي قراءته لديوانه الشرقي، وفي «رسالة إلى سيف بن ذي بزن» يوجد هامش واحد يوضح فيه للقارئ، دوافع طلب سيف بن ذي يزن النجدة من كسرى، وفي قصيدة «مأرب يتكلم» يبرز هامشان عن تدمر. وهذه الهوامش، تدخل النص بكونها جزءاً لا يتجزأ من القصيدة، فوجودها في فضاء النص يحيل إلى ما بداخل النص مكوّنة بناءً كليّاً للنص داخله وخارجه، كما يكشف عن ذلك مقتبس من شعر بابلوا نيرودا في قصيدة المقالح «الظلام يسقط على سنتياجو»، حيث يشكل مقطع نيرودا المستدعى إلى فضاء النص، مدخلاً مهمّاً لجوء القصيدة، ولتفاصيل وقائعها.

وإذ لا يهتم محمود درويش، بهذه الإشارات، والإحالات، ولا نعرف السبب في ذلك، هل هو موقف فني؟، أو لا يرى ضرورة فيه؟، أو أن هناك أسباباً أخرى؟، لكننا نجدها أقل حدة عند سعدي يوسف الذي صدَّر ديوانه «أقل صمتاً» بمقطع من شعر «والت ويتمان»:

أجساد الشباب هذه،

هؤلاء الشهداء المعلقين من المشانق

هذه القلوب التي اخترمها الرصاص الكالح،

والتي تبدو باردة، جامدة،

إنها لتحيا في أمكنة أخرى، متدفقة الحيوية.[١]

وقدم سعدي من ضمن ما قدم، مثلاً قصيدته «الحي العربي»، بمقولة يوليسيس «لقد ألقت بنا العواصف مرغمين على شواطئك»[٢] في مقدمة النص،

---

(1) انظر سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، المجلد الثاني، ص7.

(2) سعدي يوسف، المجلد الأول، السابق، ص 336.

وتعددت إهداءات سعدي يوسف في قصائده، وبخاصة تلك التي أهداها إلى شهداء، أو معتقلين من رفاقه. وأدت اقتباسات أمل دنقل في ديوانه، «العهد الآتي»، وظائف الاقتباسات، وأعطى لها شكلاً فنيّاً، ومضموناً شعريّاً في تجربته الشعرية، ففي الصفحة الأولى من ديوانه «العهد الآتي» يظهر اقتباس من «العهد القديم»، وتحتها يوجد مقتطف آخر من «العهد الجديد». وفي قصيدة «أقوال جديدة عن حرب البسوس» يعرض أمل دنقل مقتطفاً من قصة الأمير سالم الزير، وفي قصيدة «أقوال اليمامة» نجد مقطفاً بمفرده، في صفحة خاصة.

هذا الاقتباسات، وغيرها في داخل النص، وخارجه، هي في واقع الأمر، من إحدى آثار الآخر على الأنا في مجال الشعر؛ فقد اقتدى إليوت بهذه الطريقة من باوند، فأسلوب إليوت، «في تطعيم قصائده بالاقتباسات والشروح والنتف اللغوية يؤدي إلى إثارة النص الشعري، ويمنح هذه القصائد بعداً أثاريّاً يعكس توافقاً أساسيّاً مع (باوند) حول علاقة الشاعر بأسلافه، ويعبر عن هذا التوافق بوضوح في التقليد والموهبة الفردية، حيث يتحدث (إليوت) عن «أحاسيس محددة» تنتقل من عمل إلى آخر..»[١]. ويبدو أن الشعراء العرب قد أخذوا فكرة الاقتباسات هذه من إليوت، لاسيما من قصيدته «الأرض الخراب»، تلك التي ضمت إليها عديداً من الإشارات والاقتباسات، والهوامش. ولقد تأثر إليوت بـ «باوند» في هذه الطريقة، واستعار منه طريقته في الاقتباس؛ ذلك لأن طريقة باوند كانت «تقوم على نقل الشعور الداخلي للإنسان الحديث ممزوجاً بإصدار الماضي. وقد مشى إليوت في هذا الطريق إلى النهاية...»[٢]، ويبدو أن هذا هو السبب الذي رغب إليوت، وحببه إلى مقتبسات باوند، على الرغم من اختلاف الرجلين، باوند لا يستطيع أن يسيطر على خياله، أما إليوت فشخصيته قوية، «وعلى كثرة ما يورده من مقتبسات، فإن تأثيره الفني لا يضعف ولا يضيع، وهو في شعره يخلق شخصيات درامية، ولذلك تذكره الناس ونسوا باوند»[٣].

ولا تشيع، على أية حال، هذه الاقتباسات، والمطالع أجواء انفتاح الشاعر على غيره من النصوص، فحسب، بل تصور حاجة النص إليها، وإلى تكوين جديد لنص

---

(1) جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث، (الحداثة والتجريب)، ترجمة ليون يوسف، عزيز عمانويل، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1989م، ص ص 130، 131.
(2) إحسان عباس، فن الشعر، عمّان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط5، 1992م، ص 96.
(3) نفسه، ص ص 96، 97.

منفتح، يقدر أن يتعاطى مع غيره من النصوص، والثقافات، والرؤى. وهذا الشكل المستدعى من الآخر للأنا، لا يلغي، على الإطلاق ذاكرة الأنا، فعديد من النماذج التي قدمت كشفت عن اقتباسات كثيرة من ذاكرة الأنا، ومن موروثاتها الدينية، والأدبية، والثقافية. ما يكرس انتماءً واضحاً للهوية، ويقيمها بنية متأكدة في سياقات فكرية داخل النص، وعلى جانب آخر تبين تجربة الشاعر، وخبرته في التعامل مع النصوص، كاشفة عن ثقافته الشخصية تجاه ثقافته المحلية، والإنسانية.

وعلى الرغم من أن هذا الشكل لم تألفه القصيدة العربية، في نمطها القديم، فإنها تسعى في هذا النهج للانفتاح على ثقافة الآخر، انفتاحاً كاملاً في أشكاله، وقوالبه، وثقافته، كما تستدعي الغياب إلى الحضور عندما تتمثل البعدين الزماني والمكاني الغائبين في تداخل علائقي مع الزمان والمكان الحاضرين، وحالة الغياب هنا، لا تصور غياب التراث فحسب؛ وإنما تعني كذلك غياب النص الحديث الذي قد يمثل نصوص الآخر المعاصر، وكل هذه الأمور تفضي في آخر الأمر إلى جماليات فنية في النص بما تحمله من دلالات، وإشارات، وعلامات رامزة.

3- العلامات الكتابية

لعل من بين المظاهر اللافتة التي طرأت على المكونات الجديدة للقصيدة العربية الجديدة، استخدام الشعراء العرب للنقط، والفاصلات، وعلامات الاستفهام، والشرط، والفصلة المنقوطة، والأقواس، بنوعيهما الكبير، والصغير، وعلامات التعجب، وللنقطتين الرأسيتين، أو النقط المتتابعة. هذه العلامات والأدوات شاعت في شعر الشعراء العرب المعاصرين، ومن الواضح أنها دخيلة على القصيدة العربية، ولكنها متأصلة في الشعر الأوربي، تحديداً، ولا نعرف إن كانت حاضرة في غير شعرهم عند مجتمعات أخرى أم لا؟، ولكن الثابت أنها وجدت في النثر العربي، ولم تُعْرَف في الشعر العربي، ولا على النحو الذي عرفناه، حالياً، في القصيدة الجديدة.

انطوت هذه العملية، في واقع حصولها، على دلائل متفرقة، منها أن القصيدة الجديدة، بشكلها الجديد، هو الذي أتاح حدوث استخدام هذه الأدوات، وأسهمت هي كذلك، في إعطاء الجملة الشعرية خصوصية مستقلة، ووقعاً إيقاعيّاً لدى المؤلف (المرسل)، والمتلقي (المرسل إليه). ودلالة أخرى أنها منحت قراءة النص، وإلقاءه، بعداً تأثيريّاً قويّاً، حدد معالم جديدة لفهم النص، واستيعابه أدبيّاً، وفكريّاً. فقد تحيل مثلاً النقط التي تعني أن كلاماً غير مكتوب في الفراغ، إلى كلام مستنتج من السياقات

المكتوبة، يملؤها المتلقي، بفطنة، وباستنتاج تعبيري ذكي، تعمده المؤلف، وتركه لفطنة القارئ. والفراغ المسكوت عنه يحيل إلى معانٍ وتفسيرات، وتصورات عدة، يشارك فيها القارئ للنص، كما يسهم استخدام النقطة للوقفة للإشارة على انتهاء الجملة، أو الفاصلة وغيرها من الأدوات المستخدمة في بناء الجملة في النثر، ولسنا بحاجة لعرض نماذج منها، لأن معظم النصوص الشعرية العربية الجديدة تستخدمها، استخداماً لغوياً معروفاً. ولكن ما يجدر الإشارة إليه أن هذه التوظيفات أحيت في جسد النص الشعري عروقاً، وروافدَ أبقت الحيوية فيه، وشكّلت وسيلةً من وسائل فهم النص، واستيعابه بشكل صحيح.

4- مفردات جديدة في القاموس الشعري

ربما كانت إشارة سي. موريه[1]، إلى ظاهرة استخدام الشعراء العرب المعاصرين للمفردات الإنجيلية صحيحة، لاسيما استخدامهم لكلمة «المسيح»، وكلمة «الصليب» وما اشتقت عنهما سواء من الفعل، «صلب»، و«يَصلب» ويُصلب»، أم من الاشتقاقات المصدرية الأخرى لهذه الكلمة. والحقيقة أننا لانعدم وجود هاتين الكلمتين في نتاجات الشعراء الستة (محل الدراسة)، وعند البعض من غيرهم من الشعراء، وإن كان استخدام محمود درويش لها، لافتاً إلى حد يمكن أن تصبح ظاهرة لغوية في شعره، إذ نجد ذكر كلمة «الصليب» أو «صلب»، يصلب وما شابهها حاضرة بشكل ملفت في أغلب قصائده كلها، دون مسافة بعيدة تفصل قصيدة عن أخرى، لاسيما في مجلده الشعري الأول، إلى حد قد تصل معه إلى أن ما بين قصيدة ذُكرت فيها وأخرى، إلا قصيدتان، أو ثلاث على الأكثر لم تُذكر فيها إحدى هذه المفردات، ربما لأن المسيح ومحنته الدينية، والتاريخية، لا يمثل بالنسبة لهؤلاء الشعراء- كما يذهب غالي شكري- «دوراً، ولا يتقمص شخصية، ولكنه «رؤيا» تحفر أخاديدها بعمق في المملكة الإبداعية الخالقة عند المتلقي»[2]، وهم في نظره ليسوا مناخاً شعرياً لعملية الخلق، وليست أوزاناً تعبيرية، هذه العملية كما يراها غالي شكري «عملية الخلق في لحظة حضور وتجسيد»[3]. وعلى العموم، هذا الاستخدام اللافت لمحنه المسيح تم استدعاءه بهذه الطريقة أولاً إلى

(1) انظر سي. موريه، السابق، ص 350.

(2) غالي شكري، «شعرنا الحديث ... إلى أين»، ص 86.

(3) نفسه، ص 86.

أولاً إلى النص الأجنبي، من جانب، ومن جانب آخر إيماناً دينيّاً وتراثياً بمحنة «المسيح»، وبموضوع «صلبه»؛ وهي إشكالية احتفظ لنا القرآن الكريم بقصصها. وهي مسألة، على أية حال، لا تتنافى مع البعد الديني الإسلامي لها، وإن بدا هذا التوظيف لافتاً في الأخذ عن «المسيح» دون غيره من الأنبياء.

كتب سعدي يوسف قصيدة «الصلبان الخمسة»، ونجد في قصيدته «حين تموت زهرة العبير» يذكر «أغنية صليبية»، وفي قصيدة «مرثية» يورد فيها تشبيهاً لبدر السياب بالمسيح، ويذكر فيها «هو طفلك المصلوب»، «وهو المسيح يجر في المنفى صليبه»، و«من يشتري جلد المسيح»، ومن بين عديد قصائده نجد إشارات في قصيدة «رزوق»، و«ميت في بلد السلامة»، و«رفض»، فيها هذه الإشارات هل «رأى المسيح دق المسامير بعينه»، و«مثل المسيح حملتَ سعفه»، و«كنبيك الممنوع – صلباً – عن طواطمهم».

وتبرز كلمة «صلب» و«صليب» ومشتقاتهما، واضحة عند درويش، له قصيدة اسمها «أغنية حب على الصليب»، وأخرى «أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر»، في الأولى تتكرر مرتين عبارة «أحبك كوني صليبي»، وفي الثانية يذكر «الصليب الأحمر» أربع مرات إشارة إلى الصليب الأحمر الدولي، والصليب منفرداً، وفي قصيدة «إلى ضائعة» يقول: «سأحمل كل ما في الأرض من حزن / صليباً يكبر الشهداء»، وفي قصيدة (4- رد الفعل) يذكر كلمتي «صليب» و«قديس» في بيت كُتب عموديّاً: وهو من النادر أن نجد عنده مثل هذا الأمر:

فإذا احترقت على صليب عبادتي

أصبحت قديساً .. بزي مقاتل[1]

وهكذا تتعدد السياقات الواردة فيها هذه الكلمة في قصائد كثيرة، فقد وردت حقيقة، بدلالات مختلفة فمرة «الصليب منبراً»، وأخرى «ومهاجر يصلب»، (و«نصبوا الصليب»، «تعتلي خشب الصليب» و«فعسى صليبي صهوة»)، في قصيدة كاملة وردت هذه الإشارات الثلاث وهي قصيدة «شهيد الأغنية»[2]، و(«وكنت مصلوبا على النار!، انزل يوماً عن صليبي») من قصيدة «صوت من الغابة»[3].

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، السابق، ص241.

(2) نفسه، ص ص 103، 104.

(3) نفسه، ص 112.

وفي (المزمور 17) يقولك :

نرسم القدس

إله يتعرى فوق خط داكن الخضرة، أشباه عصافير تهاجر

وصليب واقف في الشارع الخلفي[1]

وفي سياق شعري من قصيدة «الخروج من ساحل المتوسط» يُحدث الشاعر درويش تداخلاً بين أهل الكهف وبين الصليب (يا أهل الكهف قوموا واصلبوني من جديد)، ولكنه في قصيدة «النهر غريب وأنت حبيبي»، ينفتح الشاعر على نفسه، وعلى صليب الآخرين:

وأمضي نحو وقتي وصليب الآخرين

وحدنا لا ندخل الليل سدى،[2]

ومثلما انفتح الشعراء العرب على هذه الكلمات المسيحية، انفتحوا كذلك على كلمات أخرى من التراث اليهودي مثل «المزمور» و«المزامير» «والعهد القديم» و«العهد الجديد»، وإن وظفت هذه الكلمات، وفق أنساق وسياقات معبرة، موقفاً شعريّاً، فإن كلمة «المزمور» و«المزامير»، أخذت حضوراً عند بعض الشعراء مثل أدونيس، ودرويش، وأمل دنقل، بوصفها إشارات تنطوي على جرأة في الانفتاح على ثقافة الآخر الدينية، وإن كانت بسياقات مختلفة، ولكن استخدام الكلمة قد يترك أثراً سلبيّاً عند البعض المناهض لهذه الإشارات ولهذا التوظيف.

نخلص إلى أن استخدام كلمات «المسيح»، و«الصليب» وغيرهما من مشتقاتهما، استخدمها كل الشعراء الستة (محل البحث)، البياتي، وأدونيس، ودرويش، وسعدي، والمقالح، ودنقل، وبعض من هؤلاء استخدم كلمات «المزمور والمزامير» مثل أدونيس، ودرويش، وسعدي، ودنقل، والأخير استخدم كذلك عبارات (العهد القديم، والعهد الجديد) وهي إشارات استدعيت إلى الشعر الأجنبي.

كما نخلص إلى أن هذه المفردات كانت تعد في بدايات استخدامها في الشعر جرأة كبيرة، وما زالت وإن كانت على نحو أقل بكثير الآن، فقد أصبحت تؤخذ

---

(1) نفسه، ص398.

(2) نفسه، ص 487.

مأخذاً عاديّاً، بكونها شكلاً من أشكال التجديد في لغة الشعر، وإحدى لوازم هذا التجديد، ونوعاً من أنواع تخالف، وتخرج عن المعيارية.

ج- استقراء المتغير الشعري لدى الشعراء العرب

الحقل المعرفي الذي تطمح هذه القراءة لاستقراء آفاقه، ومجالاته، ومتغيراته بكونه رافداً من الروافد التي وفدت للأنا الشعرية من قبل الآخر الذي أثر عليها، هو البناء الشكلي الجديد للقصيدة العربية، أو التشكيل الشعري المغاير لشكل القصيدة العربية الكلاسيكية. ويشكل التقصي الفاهم لأداء الشعراء، وفهمهم هذا الشكل الجديد، أو تلك الأشكال الشعرية التي طرأت على البناء الأفقي والرأسي للقصيدة- في مجموعه- بنيةً تكوينيَّة لأنساق هذا الوعي، الفاهم لهذه الأشكال. وتبدأ مراحل تكوّن هذا الوعي، من الانحلال من مقيدات البناء الفوقي القوي الذي أسس نهج القصيدة العموديَّة، وكوّن أبنية أفكارها السابقة، مروراً بخلق المتغير الجديد لشكل الكتابة الشعرية، تبعه اقتفاء أثر تقنيات كتابة هذه القصيدة الحرة، في شكلها الجديد، والتمسك ببنيانها المغاير، ووصولاً إلى تبني التجريب، وإبداع المحاولات المجاوزة لهذا الشكل الجديد، والإسهام في إعادة إنتاجه، هذه المرة، وفق شروط تصور العمل الإبداعي الفردي المتميز وموجباته، المعبّر عن خصوصية الشاعر نفسه، وعن تطلعات الذات الشعرية العربية نحو خلق تفاصيل جديدة في بنية الخطاب الشعري الجديد، تسعى بها إلى إحداث شعريَّة متأصلة في بنية الخطاب الشعري العربي، يكون الدور الفاعل فيها للعلاقات الناشئة عن حركة المفردات اللغوية، وديناميكية دخول بعضها ببعض في علاقات معقدة، تبلور كل مرة، سياقات مولّدة لهذه الشعرية، وتمنح فيها دوراً فاعلاً ومؤثراً في النص للقارئ؛ شأنه في ذلك شأن مؤلف النص ومُحْدِثه.

إن الممارسة المغايرة والمجاوزة الجديدة للكتابة الشعرية، والنظر إليها بوصفها خطاباً نصيّاً موجهاً للقارئ، وبنية كليّة مؤسسة لثقافة لا تعتمد قراءة النص الشعري نفسه فحسب، وإنما تحيل إلى بنية ثقافية أخرى خارج النص، تصورها البنى التحتية العميقة الكامنة في مسكوت النص، وفي بواطنه، يسعى من خلالها الشاعر إلى إنشاء نص مقابل تناط مهمة إنشائه إلى قارئ فَطِن للنص، إن هذه الممارسة بجملتها أسهمت في الكشف عن شكل من أشكال العلاقة بين المؤثر الآخر، والـ «أنا» المتأثرة؛ إذ كشفت – هذه الممارسة- عن جوهر هذه العلاقة،

بكونها – وإن استبعدنا المتحولات التاريخية لظاهرة الشكل الجديد في التراث العربي – علاقة ينتفي في كينونتها التلقي السلبي، أو التقليد الأعمى للشكل القادم من الآخر، إلى التلقي الإيجابي الذي يعقبه إرسال آخر، يرد هذا الإرسال على هذا التلقي بإعادة إنتاج جديد لمكونات النص الشعري، ولعلاقاته اللغوية والبنوية الداخلية، تؤكد فيه هذه المكونات والعلاقات على الحضور المبدع للشاعر المتلقي من الآخر الذي تحوّل- إلى مرسِل وباعث لنص شعري، تأسس على بنى معرفية وسياقات فكرية، وثقافية عربية، وإن استعان ببعض السياقات الثقافية، والرمزية للآخر؛ فإن أبنية الخطاب الشعري الجديد إنما تصور أبنية لخطاب شعري عربي، لا تضخم الـ «الأنا» بقدر ما تعكس الدور الذي لعبته، وهي تتأثر بعلاقتها بالآخر، وتأخذ منه بعضاً من منجزاته. إذ سنجد أن هؤلاء الشعراء (الستة) كانوا مُنتجين لا متلقين، مُبدعين لا مُقلدين، مُؤثرين لا مُتأثرين فحسب، كشفوا عن أن الأَنا دخلت حقيقة في حَوار مع الآخَر، ... اَستبعدت فكرة أن تتلقى، وتقلد الآخر، وأن يكون هذا الدور نهاية مطافها، إنها حاورته، وأخذت منه سعياً لإثبات حضورها المتجدد، ورغبة في دخولها عالم المنجزات الإبداعية، على أن هذا الأمر لا يعيب الشاعر العربي، بقدر ما يصوّر استنادته الطبيعية من الآخر، هذه الإستنادة التي تقوم على التشبث بالهوية، ولا تنقطع مع منجزات الماضي، أي أنها تتفاعل مع التراث والمعاصرة العربية في آنٍ واحد.

يقودنا كل ذلك إلى تقصي الفهم الواعي لمعنى الشكل أولاً، فقد رأى عبد العزيز المقالح، أحد هؤلاء الشعراء، الذي يسعى البحث لدراستهم، أن الشكل «يزيد عن كونه القالب أو النمط، أو الإطار، أو الهيكل، أو التركيب، أو أية تسمية أخرى راجت أو تروج هنا أو هناك، ولأن العناصر البانية للتشكيل، أو بعبارة أخرى الأدوات التي يتألف منها الشكل الأدبي، لا يمكن حصرها في مظاهر خارجية وأخرى داخلية؛ لأن الأمر ليس كذلك، حدثت وتحدث هذه الصعوبة في فهم الشكل أو التشكيل، ويحدث هذا التجاوز في الفصل بين الشكل والمضمون[1]. مفهوم الشكل عند المقالح إذن، مفهوم متجاوز لا ينظر إليه بطبيعته الإطارية، وإنما في عمليته التحويلية كذلك، فإطار القصيدة وشكلها لا يحدد بالخطوط الهندسية، لأن التشكيل الرسمي فيها يصور علاقة غير مرئية بين الشكل الهندسي نفسه، وبين اللغة القائمة أساساً،

---

[1] عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، بيروت، دار العودة، ط1، 1981، ص ص 95، 96.

وسياقات في هذا الشكل من ناحية، وبين كل خط تشكيلي في بنية النص، وغيره في البنية ذاتها من ناحية أخرى، أي علاقة كل خط يحتوي الجملة الشعري بغيره من الخطوط المحتوية على جمل شعرية طولاً وعرضاً، أو رأسيّاً وأفقيّاً؛ لهذا كان تصور المقالح للشكل هو أقرب إلى العلاقات التشكيلية منه إلى الشكل بكونه إطاراً فحسب. هذه العلاقات المتداخلة في الشكل المؤدية إلى التشكيل الشعري، هي تلك التي أتاحت لهؤلاء الشعراء الستة أن يقدموا نماذج شعرية تنفي عنهم تهمة تقليد الآخر؛ لأن العلاقات في المفردات اللغوية أعطت تشكيلاً يصور الأنا محليّاً؛ بقدر ما صورت أثر استدعاء الشكل الشعري من الآخر.

هذه العلاقة بين الشكل وما بداخله، وما يصوره، أو ما تصور هذا الشكل نفسه، من لغة، ليس صيداً سهلاً، ولا منالاً قريباً، ولا يتلذذ شربه إلا مبدع خلّاق، يعي تجربته بقدر ما يعي منجزات تجارب الآخرين، يتداخل معها ويتفاعل مع مضامينها، وهو يعي أبعادها، ويتسلح وعيه بالتاريخي وبالمعاصر. ينظر البياتي، على هذا الأساس إلى أهمية المكابدة الشعرية للخلق الشعري، فمن خلال المعاناة والتعبير عن التجربة، تكون الثورة على الشكل، بأوزانه، وقوافيه، وعروضه ثورة، وهي لذلك، أي ثورة الشكل، « .. ليست هدف الشاعر الأصيل، بل إنها أحياناً تكون نتيجة من نتائج ثورة المضمون الجديد »[1]. ووفقاً لهذه الثنائية المتوحدة، فإن البياتي يقرن ثورة الشكل بثورة المضمون، فخلق الأشكال الشعرية الجديدة؛ إنما يتبلور نتاجاً لثورة يقوم المضمون في أنساقها، وهو يرى أنه لا يمكن أن تتأتى هذه المحاولات إلا لشاعر مبدع أصيل[2].

هذا التواشج القائم على ثنائية الشكل والمضمون، يفضي إلى نتيجة أخرى تؤسس تجربة شعرية واعية لمنجز الأنا في مضامينها الشعرية، وفي أبعادها العميقة، ويدل على ذلك استخدام الشعراء العرب للرمز والأسطورة، وللتقنيات الشعرية الأخرى مثل (القناع) في تجاربهم الشعرية، وتلك علامة فارقة، تصور أثر الآخر على الأنا، كما تؤكد حضور وعي الأنا عند هؤلاء الشعراء الذين كتبوا القصيدة الجديدة مستفيدين من منجزات الآخر، وأثرها على الأنا. على أن هؤلاء الشعراء – ولا

---

(1) انظر عبد الوهاب البياتي، في حوار مع جهاد فاضل. جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، بيروت/ القاهرة، دار الشروق، ط1، 1984، ص211.
(2) نفسه، ص 212.

سبيل لإنكار ذلك – قد أسسوا لتجربة مجاوزة، أصّلت دعائم بنيانها العربية التي استقلت عن كونها أثراً من آثار الآخر إلى اعتبارها من منجزات الأنا بملامحها الجديدة؛ لأن بنية هذه التجربة النصية لم تحمل ملامح فارقة تعبر عن الخلق الفني العربي المبدع، وعن إنتاج كاشف أنجزته الأنا فحسب؛ بل أنجزت ملامح تميز بين شاعر عربي وآخر، يحمل كل واحد منهما خصوصيته الفارقة.

ولقد نبه البياتي إلى هذا الربط بين الإبداع والمبدع، فأي خروج عن هذه المعادلة، وعن هذا الفهم الواعي لها، ينطوي على مغامرة، تسوق صاحبها نحو التقليد الأعمى لأشكال الآخر، دون أي حضور للأنا، التي سيختفي حضورها باختفاء هذه العلاقة القائمة بين المبدع والإبداع، وسيكون دور الأنا هنا، ليس إلا حجة لاستدعاء الآخر دون دور للأنا، ودون قدرة على استيعاب تجربة الآخر، تنصاع الأنا فيها انصياعاً مقلداً تاماً، وهي هنا، « ... تقليد محض للشعر الأجنبي، أو محاولة للهروب من مواجهة المصير؛ وذلك لأن الشاعر غير الأصيل الذي ليس لديه ما يقوله للقارئ هو الذي يهرب إلى هذه المحاولات»[1]. يتوجه البياتي بكلامه هذا إلى الشاعر غير المبدع وغير الواعي للتطورات الشعرية، وقصد بقوله هذا الشعراء الذين جاؤوا بعد جيل الرواد على أخص الأحوال، الذين استهوتهم الترجمات الشعرية من أدب الآخر، وغرقوا في رمالها المتحركة، وبدا لهم أن الغموض الناتج عن قصور في الرؤية، وعجز في الأدوات الفنية، أصبح ينعت بأنه محاولة إيجاد أشكال جديدة. هكذا، إذن، كانت النظرة إلى الأخذ من الآخر عند البياتي، وهي لا تخرج في جوهرها عن التزام جانب الندية في المعرفة، والاستعداد النظري والمعرفي عند استدعاء منجز الآخر، أو استدعاء أي جانب معرفي لديه. العلاقة إذن، لابد أن تكون فيها الأنا مقابلاً موضوعيّاً ومعرفيّاً للآخر، لكي تكون نتائجها مفيدة، ولكي يكون الحوار بينهما حواراً معرفيّاً قيماً.

لا يبتعد عبد العزيز المقالح عن البياتي في فهمه لهذه العملية، فاستدعاء الأشكال من الآخر وتصيدها، ليس هو الطريق المؤدي نحو العالمية، «وإنما هو وعي المحلية نفسها وعياً إنسانيّاً، والنفاذ إلى أعماق الواقع المحلي بما فيه من خصوصية؛ يساعد الآداب العالمية على التنوع والتعدد، ويثري وجدان الإنسان بمختلف التجارب الإنسانية المعبرة عن مختلف البيئات التي تحمل كل تجربة منها

---

[1] انظر: عبد الوهاب البياتي، جهاد فاضل، قضايا الشعر العربي الحديث، السابق، ص211.

رائحة خاصة ومذاقاً متميزاً[1]. إن المقالح لا يمانع أن تتعدد الأشكال والتجارب الإنسانية، وأن تستفيد الأنا من الآخر العالمي، أيّاً كان هذا الآخر دون تحديد مسميات معينة، وهو في الوقت الذي يتصدى لتصيد الأشكال من الآخر، يعي تماماً أن ندية الأنا مع الآخر، تتجسد في تعميق الإحساس بالأنا (المحلية)، وفي وعي هذه الأنا لخصوصيتها، وإثرا إبداعاتها المصورة لهذه الخصوصية، الأمر الذي سيفضي إلى إثراء التجربة الإنسانية عموماً في تداخل وتوحد إنساني يجمع الأنا بالآخر، بكونهما تجربة إنسانية، وهنا ينتفي التميز في هذه الحالة الإنسانية، ويتفاقم دور الأنا المحلي وخصوصيتها في الإبداع العالمي ويحدث التعدد والتنوع.

ولئن ظل الشكل يجسد أعقد المسائل جدلاً في أثر الآخر على الأنا في مظاهر الحياة، فإنه في الشعر كان أبرز المؤثرات التي طرأت على القصيدة العربية، بكونه شكل الواجهة الأمامية للتغيير، ومع ذلك ، فلم يبق الأمر عند هذا الحد، بل تواترت نتائجه عن وعي مولدة معه إشكالية ثنائية، للشكل وعلاقته بالمضمون، وبهذا الصدد نجد جابر عصفور يسلم بالتلاحم بينهما، ومع ذلك تبدو خشيته من الاتجاه نحو ظاهرة الجدة ومظاهرها، والاتجاه نحو الازدواجية[2]، الازدواجية التي قد تزيد أحدهما على الآخر، أو تناقض أحدهما الآخر، محذراً من الشكل الزائف، فمثلها قد يؤثر استعارة شكل ظاهري على المضمون نفسه، وقدم مثلاً لذلك «التأثر بأدونيس وشكل شعره مع وجود تناقض في مضمون ما لدى الأديب... وهنا يظهر نوع من الأشكال الزائفة للأدب؛ لأن الشكل في نظري ليس إلا وظيفة للمضمون، وليس مناقضاً للمضمون»[3]. ومعنى حديث جابر عصفور أنه لا ينبغي لنا الأخذ بالشكل، وتقليد هذا الشكل في إطار مضمون مختلف، فتقليد أدونيس بشكله قد يظهر على حساب المضمون، ولا تثريب بأن يكون المضمون متناسقاً مع الشكل، أو أن الشكل مصوراً للمضمون ومجسداً له، فالشكل يخدم المضمون، ويؤدي وظيفة مكملة له.

تقوم هذه المعادلة على المستوى العام، على أن الأنا الشعرية، وهي تأخذ من الآخر الشعري، لا ينبغي أن يكون مضمونها هو مضمون الآخر نفسه، وإلا كانت قصيدة خاصة بالآخر، وإنما الشكل هنا، لابد أن يوظف في خدمة المضمون، والعام للأنا .

---

(1) عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، السابق، ص347.

(2) انظر: جابر عصفور، في كتاب عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، السابق، ص102.

(3) نفسه، ص 102.

يفهم جابر عصفور هذه العلاقة من خلال العلاقة بين الجزء والكل... «لكل شاعر إدراك معين للحياة، وهو ما يميز أدونيس عن درويش، هذا الإدراك يتميز بالخصوصية بمجموعة شاعر، وهو لها شكل معين باعتبارها شكل نظرته.. وهنا معنى جزئي، يجعل الإدراك مختلفاً جزئيّاً من قصيدة إلى أخرى».[1] هذه النظرة في إحداث المفارقة المحلية، يمكن التعبير عنها في العلاقة القائمة بين الأنا والآخر، فاستدعاء شكل الآخر، وقراءة منجزاته وآفاقه، لا يتطابق بالضرورة مع مضمون الشاعر العربي المبدع، فأدونيس، أو البياتي، أو سعدي يوسف، أو درويش، أو المقالح، أو دنقل كل واحد منهم مارس الشكل الشعري الجديد، ولكن كانت لك شاعر منهم نظرته منذ صياغة العنوان، وكتابة النص، حتى إخراج ديوانه، فقد تفاعل مع كل كلمة وكل خط قلم، أو فاصلة من الفاصلات، أو نقطة من النقط، أو علامة من العلامات، لهذا نجد أن لكل واحد منهم خصوصية فارقة تميزه عن الآخر من جهة، وتميز شعرهم كله عن شعر الآخر من جهة أخرى، وفي هذه الحالة يبدو التأثير والتأثر مقصوراً على نواحٍ معينة، وفي مواقع معينة، لا تخفى الخاصية الإبداعية الفارقة لشعر الأنا الفردية أولاً، والجماعية المتشكلة من أنوات الشعراء أخيراً.

الشكل الشعري عند أدونيس، هو صيغة الرؤيا، والقارئ عنده مثل الشاعر يُعنى من وجهة نظره، «بحضورها أمامه كشكل تعبيري»[2]، مفهوم الشكل الجديد هو الذي خلق القارئ الجديد، القارئ الذي يشارك المؤلف صياغة النص المقابل، أو المتولد من القراءة، أي يعيد إنتاج النص، لذلك نجد أدونيس غير معني بالسؤال القديم الذي كان عادة ما يوجه إلى القصيدة القديمة بشكلها القديم، وهو «ما معنى هذه القصيدة؟، وما موضوعها؟ لكنه معني بسؤال جديد طرأ مع الشكل الجديد لقصيدة استجدت فيها مضامين وأبعاد، وقراءات جديدة، لهذا فإن سؤال القارئ المتجه نحو القصيدة الجديد هو: «ماذا تطرح عليَّ هذه القصيدة من الأسئلة؟[3]. الشكل الجديد يؤرق أنا القارئ بأسئلة عديدة لا متناهية، في الوعي واللاوعي، أما الشكل القديم فهو يضع القارئ أمام سؤال واحد فحسب.

---

(1) نفسه، ص 95.

(2) أدونيس، زمن الشعر، بيروت، دار العودة، ط2، 1978، ص 72.

(3) نفسه، ص 72.

بنى أدونيس تصوره تجاه الآخر، وفق متصورين، أولهما يتواشج مع ثانيهما، وليس مهماً أيّ الاثنين بدأ، المتصوّر الأول قام على رفض الآخر السلطوي أيّاً كانت مواقفه أو مجالاته، فقد سعى إلى تثوير الشعر، في الشكل والرؤيا، وتصدى عبره لمؤسسة القمع والتسلط، وفي المتصور الأخير سعى أدونيس فيه نحو الآخر الأجنبي – ليس بالشرط أن يكون غربيّاً – مستدعياً منه نماذجه الشعرية في الشكل والرؤيا، ولكنه أعطى نماذجه خصوصية محلية، وهو يرى الأنا في إطار البعد الإنساني امتداداً للآخر، والآخر امتداد للأنا في الموقف الحضاري تحديداً، وفي الموقف الثوري والإنساني في أغلب حالاته.

بدا أدونيس في متصوره الأول يتخطى قيم الثبات التي اقترنت بالشعر العربي القديم، على وجه التحديد في شكله الذي التزم به لقرون، فالشاعر العربي لابد أن «يتخطى قيم الثبات في تراثه الشعري القديم بخاصة، وفي تراثه الثقافي بعامة، لكي يقدر أن يبدع شعراً في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها، وكما أنه من الطبيعي ألاّ يرى في أشكال التعبير الشعري قيماً نهائية، فمن الطبيعي أيضاً أن ينظر إلى تراثه الحضاري من هذه الزاوية. هكذا يصبح التراث العربي، شعراً وثقافةً، جزءاً من الحضارة الإنسانية، ولا معنى لهذا التراث إلا بقدر ما يندرج في هذه الحضارة، وبقدر ما هو إنساني. وبقدر ما يقوم على الحرية، والبحث، ولا يلتمس الشاعر العربي المعاصر ينابيعه في تراثه وحده، وإنما يلتمسها في هذا الكل الحضاري الشامل»[1].

يبدو، من هنا، أثر الآخر في نفس أدونيس، وتأثره به، من وجهة نظر فلسفية – نقدية، تختفي فيها ثنائية الأنا والآخر، إذ ينصهران في بوتقة واحدة. هذا ظاهر الأمر، أما باطنة فهو الرغبة في أن يرتقي الإبداع العربي إلى مستويات عالية تؤهله لأن يكون رافداً من روافد الإبداع العالمي، بشرط أن يتحرر أولاً من عيوبه القديمة، وأسواره الشامخة، فاللحظة الحضارية، والاندراج في الحضارة الإنسانية إشارة دالة على هذا التداخل مع الآخر، ولكن بقيم تتخطى الأشكال السابقة، وتستبدل أشكال جديدة بها.

يؤكد أدونيس أن هنالك شعراً عربيّاً ثوريّاً خلخل في الماضي، وما يزال يخلخل القيم الفنية القديمة، ومن هذه الخلخلة ذلك التجاوز الكامل لطريقة الكتابة

---

(1) نفسه، ص 42.

القديمة – السائدة من جهة – وتتضمن من جهة أخرى تجاوزاً كاملاً لطريقة التذوق القديمة السائدة. تتضمن هذه الخلخلة، بكلام آخر، تعبيراً مغايراً، وهي لذلك تخلق القارئ المغاير»[١]. ومن ثم يرفض أدونيس سلطة الثبات، ويسعى لتثوير فكرة التجاوز والتخطي لهذا الثبات، فالثبات عند أدونيس ترفضه الأنا وتمقته، ترفضه لكي تعيد إنتاجه، لتضيف إليه قيماً جديدة مغايرة، تجعله أكثر استيعاباً للحظة الراهنة، وللحظة التاريخية، وأكثر قدرة على مواجهتها، لهذا يتشكل الشكل القديم بشكل آخر، والقائمون عليه هم آخرون.

المتصور الثاني يتجسد في سعي أدونيس للآخر الأجنبي، ولكنه سعي لا ينفي التراث العربي، بل يعينه على أن يقوّمه، وينهض بعناصره المقموعة. مثلما وجد في «مجلة الشعر» ومجلة «الأدب» اللتين نشر فيهما بيانه «بيان من أجل 5 حزيزان»، كانت مجلة «مواقف» التي تأسست عام 1968م، وقد أطلق عليها هذا الاسم، متأثراً على ما يبدو بصاحبه «النِّفري»، الذي استدعاه من الغياب إلى الحضور، فقد كانت فاتحة لمسارات كانت مجهولة تتبنى رؤى، وتصورات مغايرة للمألوف، وقد جاءت بكونها إحدى إفرازات الصدمة التي سادت الواقع العربي بعد نكسة 5 حزيران في فلسطين، وموقفاً أدبياً لحالة الجمود والتملل السياسي، الذي شهدته المجتمعات العربية، وشعورها بالانكسار والإحباط. كما تزامن بعد ذلك مع المد القومي والثوري الذي ازدادت حدّته بكونه ردّاً فاعلاً على الهزيمة، ومع التوجهات والأفكار الاشتراكية التي كانت قد شقت طريقها إلى الوطن العربي في مصر والعراق وسوريا ولبنان واليمن الجنوبي سابقاً.

كشف أدونيس عن توجه المجلة في العدد الأول لها، فكتب: «إنها نقيض القبول سلفاً، بما ترده أو يرد علينا، مما كتب أو يكتب لنا»[٢]، وكان من الطبيعي أن نلمس رفضها للأشكال القديمة، الأمر الذي يبين موقف أدونيس الرافض للشكل القديم؛ إذ نجد المجلة قدمت أغلب القصائد بشكل مقطوعات شعرية متفاوتة: أ- بعض هذه القصائد حمل عنواناً للقصيدة. ب- البعض الآخر جعل عنوان المقطوعة الأولى، هو عنوان القصيدة، مثل قصيدة جليل حيدر «خرائب مشبوهة في خريطة السائح». وكذلك كمال خير بك، ممدوح عدوان وغيرهم، ونجد أن هذه الأسماء

---

(1) نفسه، ص 74.

(2) أدونيس، مجلة مواقف، ع1، 1968، ص4

كان لها موقف سياسي ثوري معروف. وتداخلت بعض الرسومات والأحرف في بعض القصائد مثل قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي»، فقد جاءت بطريقة جديدة. وكتب كمال أبوديب قصيدة «الأضداد» اشتركت بها عدة عناصر، وأدخل فيها نصوصاً أجنبية في النص الشعري العربي المكتوب إلى جانب الرسومات، والحروف، والرسم البياني وغيره.

انفتحت مجلة «مواقف» على آداب الآخر الأجنبي، فقد نشرت قصائد أجنبية، ويوضح هذا منهاج المجلة وصاحبها، وموقفه من الشعر الأجنبي،وانفتاحه عليه، لكن هذا الشعر «الآخر» لم يكن غربيّاً كله، وإنما كان شاملاً، فقد نشرت المجلة لـ «يفغيني يفتوشنكي» «حرية العقل»، ولـ «جون وين» «تأملات فنغ حول جنون آملت»، و«إلى نفسي الشابة»، وللشاعر الفرنسي «غليفيك «الغاية»، وكلوايستيبان «أحوال الجسد والحديقة»، ولجان يسبر فاي «صيدا»، وروث أبو ديب «موت»، وبيتر ليفي «قصيدتان»، ولهنري ميشونيك «أكثر من حياة أمضيناها في نيسان واحد»، إلى جانب الدراسات النقدية الأجنبية. وهكذا يتأكد أثر الآخر في ثقافة أدونيس الفكرية والفلسفية والأدبية وفي المشهد الأدبي العربي لقد عاصر أدونيس مرحلة خروج «العالم العربي من دائرة الاستعمار الاستيطاني إلى مدار التبعية السياسية والاقتصادية للآخر. وتاريخ وعيه بهذا الوضع هو إلى حد كبير تاريخ حياته وصراعاته. فمنذ بداياته الشعرية الأولى وهو رازح تحت وطأة الألم من حالة التخبط العربي في أزمنة لا تفتأ تزداد حدة وتعقيداً. ولا يزال حتى الآن باحثاً – عبر السؤال – عن العوائق المؤسسية التي توطد التخلف والتصدع في البنى العربية على اختلافها».[1] وما بين رفض أدونيس للتبعية الاقتصادية، والسياسية للآخر، ورفضه للسلطة العربية التي منحت هذا الآخر سلطة التحكم بمصير الأمة، والعبث بمقدراتها، يتجلى موقف أدونيس تجاه الآخر الثقافي بكونه مجالاً من مجالات التراث الإنساني العام، فيلغي معادلة الأنا/الآخر، حيث يذوبان معاً في صهريج الثقافة والحضارة الإنسانية.

أما سعدي يوسف فتتجلى التحولات المهمة في منتوجه الشعري، أولاً، في بداياته المقلدة لشاعر حديث أو غيره، واتجه، شأن كثيرين من الشعراء غيره إلى الاتجاه الرومانسي الذي كان سائداً في تلك المرحلة، وكان الشباب يتطلعون إليه،

---

(1) أسيمة درويش، مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس)، بيروت، ط1، 1992م، ص9.

ويتأثرون بشعرائه. وعندما استقر به الحال في الجزائر لفترة، انتفع كما يقول باختلاف المكان، ومكنه ذلك من الاطلاع على اللغة الفرنسية[1] تلك اللغة التي مكنته من الإطلاع على أوجه الثقافة الفرنسية، وعلى الخصوص، الأدب الفرنسي شعراً ونثراً.

تهيأ سعدي يوسف للكتابة الشعرية، بعد أن انشغل بقراءة النظرية الجدلية في فلسفة الآخر «الماركسي»، وجعلته هذه القراءة متصلاً بالسيرورة الاجتماعية والسياسية، ومسكوناً بديناميكية القوانين المجتمعية والطبيعية المغيرة للواقع، فكان شغوفاً في إدخال المبادئ الجدلية الفلسفية في الأنساق التكوينية للخطاب الشعري الذي يكتبه عن وعي، على أن هذا الجدل رافقه في تأثراته بالأشكال الشعرية وبمضامينها، وهو يقول إنها «تمتد من التراث العربي الكلاسيكي، ثم فترة ما قبيل ظهور الشعر الحر ممثلة بمحمود حسن إسماعيل، وعلي محمود طه، وعمر أبو ريشة، هؤلاء بعد بدر شاكر السياب، الذي كان معلماً لي بمعنى أنني استفدت منه كثيراً سواء بالقراءة أو بالعلاقة المباشرة، وتعلمت منه احترام الكتاب والنص، والتعب على هذا النص، حقّاً هو بالنسبة لي معلم»[٢]. حديث سعدي يوسف هذا يحيل إلى أمرين: الأول، يؤكد ارتباطه وتتبعه للتحولات الأولى التي شهدتها القصيدة العربية الحديثة، وبما طرأ عليها من بعض التأثيرات القادمة من الآخر، تلك التي أشرنا إليها سابقاً في حديثنا عن مدرستي «الديوان» و«أبوللو». وأنه في الأمر الأخير كان متعلماً مقدراً لبدر شاكر السياب الذي يعد أبا القصيدة الحرة، ولا يشك اثنان بتأثره بشعر الآخر الغربي.

تلك هي تأثيرات الآخر غير المباشرة، بيد أن سعدي يوسف، كان ينزع إلى تلك القراءات المتعددة المباشرة للآخر، فقد استهوى قراءة شعر ناظم حكمت، وهو أمر يتوافق مع بُعد تفكيره الجدلي. وتعددت مصادر قراءته، وهو يقول بهذا الصدد: «فأقرأ من شعر الهنود الحمر إلى الشعر الياباني، والفرنسي، والإيطالي، والألماني الذي تيسر لي باللغة الإنجليزية أو الفرنسية، أقرأ كل شيء، الأغاني، بدون حساب، فأنا أتابع من كل العالم الشعر، والحركة الشعرية وتطوراتها، وأتراسل عن

---

(1) انظر: سعدي يوسف، في حوار مع عبد الباري طاهر، فضاءات القول، (حوارات فكرية) عدن، مركز عبادي للدراسات والنشر، ط1، 2004م، ص87.

(2) نفسه، ص88.

دواوين جديدة تصل مثلاً من أمريكا وأوربا ...»[1]. يمكن أن نستشف من فضاءات قول سعدي يوسف، أن الآخر الشعري كان متنوعاً لديه، ليس مقصوراً على مكان محدد، أو في زمان ما، إنه ينفتح على ثقافة الآخر، وعلى الرغم من انحيازه إلى تقنيات الآخر الغربي، فإنه شديد الانحياز إلى جدل الآخر الشرقي وثوريته، وأفكاره الاشتراكية.

يدين سعدي يوسف، على أية حال، لحركة الشعر الحر، وإن بدا من شعرائها الذين جعلوها تنبض بالحركة، وبالحداثة، ومن جيلها الثاني، لكنه استوعب قوانينها المحركة، وجدليتها المعبرة، ومنجزاتها المغايرة، التي حدد ملامحها في التخلي «عن النمط الكلاسيكي للبيت الشعري، والتخلي عن العلاقات التي تستدعي بعضها في القصيدة الكلاسيكية، مثل اختلاف التشبيه، واختلاف الاستعارة، هذه كلها أمور وأشياء جديدة في قصيدة الشعر الحر، رسخت انجازات معينة في القصيدة الحرة»[2].

يرفض سعدي يوسف مسألة القطيعة بين منجز القصيدة الحرة، وما تلاها من حداثة وتجديد في بنيتها، وهو يرى أن المرحلة الآتية امتدادٌ للمرحلة الأولى، فالإنجازات الحدايثية التي طرأت على القصيدة الحرة، ما كان لها أن تتم لولا وجود منجز القصيدة الحرة. ولئن أجاز سعدي يوسف التفاضل أو التمايز بينهما، وهي مسألة لا يمكن أن ننكر فيها تلك التطورات التي تمت في بناء اللغة والرؤيا في قصيدة الحداثة، وفي تصورات الشعراء لها، وفي مجالاتها وآفاقها التي لم تخرق من قبل، فإن القطيعة الوحيدة التي يمكن أن تتم، هي من وجهة نظره تلك القطيعة الفنية التي قامت بها القصيدة الحرة «فهي التي عملت القطيعة الفنية الحقيقية بين القصيدة الكلاسيكية والقصيدة الحرة، وربما يحدث ذلك في يوم من الأيام، ولكن ذلك صعب، فلا أعتقد أنه ستحدث قطيعة تامة، أنا لا أعتبرها قطيعة ولكنها استمرار لما سبقها».[3] كما يذهب إلى ذلك سعدي يوسف.

وعلى الرغم من منجز القصيدة الحرة الحداثية، فإن سعدي يسعى إلى إعادة النظر في التجربة الشعرية الجديدة بمجملها، وحددها بالأربعين عاماً السابقة،

---

(1) انظر: نفسه، ص 88.

(2) انظر: نفسه، ص 89.

(3) انظر: نفسه، ص 89.

ولا يمكن التكهن بأن سعدي يوسف قد ركن في هذا الرأي إلى التجربة الشعرية العربية عموماً، في ضوء تجربته الشعرية، أو إلى قراءات أخرى تكشف عن منجزات أخرى لدى الآخر، لم تَطل القصيدة العربية المعاصرة؛ إذ يرى أهمية البحث في الخلل الذي رافق هذه القصيدة، إنه يقول: «علينا البحث عن طرائق جديدة، وعلينا النظر إلى الاشتقاقات، وهي كثيرة، وعلينا النظر إلى خلل العملية الفنية. في تقديري في جانب كبير مما ينشر، هناك خلل خطير في العملية الفنية، يتمثل في استخدام المجرد باعتباره المادة الخام، واستخدام المجرد كعنصر أولي لن يقود إلى الملموس فلسفيّاً إطلاقاً»[1]. أما السؤال الذي يمكن أن يرد مقابلاً لقول سعدي يوسف، فهو هل ستكون هذه المراجعة التي ستبحث في التجربة، وفي تطوراتها المنتظرة، هي من صنيع الأنا العربية، ومن إحساساتها المهيمنة بضرورة المجاوزة، النابعة هذه المرة من داخل الأنا؟ أو ستكون هذه المراجعة نابعة من تجربة الآخر الشعرية، ومنجزاته التي لم تلحق بها التجربة الشعرية العربية المعاصرة؟. سؤال سوف تجيب عنه الأيام، بل السنون القادمة.

هذا هو مسعى سعدي يوسف الدؤوب نحو ثنائية الشكل والمضمون في القصيدة، سعي يشرئب نحو فضاءات مغايرة جديدة، وآفاق لم ترتدها القصيدة من قبل، فهو على رأي أدونيس «مايزال يبحث في المحتوى عن الشكل، والشكل في المحتوى، يأتلفان ويفترقان في آنٍ واحد»[2] فلقد استفاد من الفن التشكيلي لإعطاء الشكل مزيداً من الأبعاد، والمساحات، والإطارات، يتقصى أشكالاً هندسية تحدد فيها اللغة الشعرية مواقعها الصحيحة، وأمكنتها التي تحيل إلى سياقات قادرة على أن تصور رؤية الشاعر في أفضل حالاتها، ومواقعها. لقد كان سعدي عنصراً من عناصر تثوير اللغة، وتشخيص جدليتها، فلا غرابة أن يتأثر بـ لوركا «الثوري فإن بين عالم سعدي يوسف الشعري، وعالم لوركا، وكلاهما واقع مرئي. أكثر من وشيجة، مبكرة»[3]، لقد كان الآخر الثوري امتداداً للأنا عند سعدي، وكانا يشكلان معاً جزءاً من اللحظة الحضارية الإنسانية التي عبر عنها أدونيس، ولكنه الآخر الثوري، لا الآخر الرجعي – الإمبريالي.

---

(1) نفسه، ص ص 93، 94.

(2) انظر: سعدي يوسف، مقدمة المجلد الأول، ص6.

(3) نفسه، ص 33.

ولقد جرى تَصوُّر عبد الوهاب البياتي لتجربته الشعرية وفق انفتاحٍ واسع على قراءة ثقافة الآخر، وشعره تحديداً، شأن غيره من الشعراء الرواد، أو الجيل الذي تلاه، بل إنه من أوائل من قرأ لهذا الآخر من شعراء الجيل الثاني، فقد جال في فضاءات التراث فاقتبس من السهروردي المقتول من كتاب «حكمة الإشراف»، ومن جلال الدين الرومي من قصيدة «مدينة العشق»، وبجانبهم اقتبس من باسترفاك في «ذكريات الصبا والشباب»، وتشيخوف من مسرحية، «بستان الكرز»، ومن ول ديورانت في كتابه المشهور «قصة الحضارة». وقرأ دوبرتو متَّى الرسام التشيلي، وكارل ماركس، وفاليرى، وبول أيلوار، وفيدل كاسترو، وألفرد دي موسيه، ومارسيل أوكلير في كتابه «طفولة وموت غارسيا لوركا»، وبرتولد بريخت في «إلى الأجيال المقبلة»، وباسترنال في «عن موت مايا كوفسكي»، ومن ماياكوفسكي نفسه قرأ «السحابة»، وبودلير، «مباركة المولود»، ورابندرانات طاغور «جني الثمار»، وأرستو تشي جيفارا «من يومياته الأخيرة»، وتشيخوف في مسرحيته «طائر البحر»، وريلكه من «سفر الفقر والموت» وقرأ قصيدة «المدينة» لكافافيس، وموليير في مسرحيته «دون جوان»، ومن شعراء بابل. هو ذا البياتي ذلك المزيج المتنوع من ثنائيات الأصالة والمعاصرة، الأنا/والآخر، الاغتراب/ الهوية.

عاش البياتي فترة من الحيرة قبل أن يستقر على الشكل الشعري بكونه الشكل الأنسب للتعبير عما كان يتفاعل في نفسه، وعندما تعرّف إلى بدر شاكر السياب، وبلند الحيدري، وعبد الملك نوري، وصَاحَبَهم، ووجد في هذه الصحبة روح المغامرة، والشجاعة فتبلورت لديهم جميعاً روح قيم جديدة، غير مألوفة عن الأدب والفن، وعن نظرتهم نحو الحياة[1]. في نهاية الأربعينيات، تأثر البياتي بأول عمل للآخر الشرقي، وهو رواية «الأم» لغوركي، ويعزى البياتي السبب في ذلك إلى أنه وجد هذا العمل «لم ينقل من الكتب، وإنما عبر عن حياة الناس وتجاربهم»[2]. يمكن، أن نكتشف من هذا السياق المكون النفسي، والأيديولوجي الذي كان يعتمل في نفس البياتي، والذي سنجد صداه مستقبلاً في علاقاته الواسعة مع الآخر الروسي. وفي ذلك ما يحيل إلى علامة بارزة هي أن الآخر المعني بعلاقته بشعرائنا

---

(1) انظر: عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، بيروت، منشورات نزار قباني، ط1، 1998م، ص 14.

(2) نفسه، ص 17.

به، لم يكن كما يصوره البعض الآخر الغربي فحسب، إنه آخر أجنبي منقسم، إلى معسكرين، غربي وشرقي، تعددت مدارسه، وفق ما ولدته السياسة، والأيديولوجية من توجهات في مدارس الفن، والأدب.

اتجه البياتي نحو الأدب الوجودي، تنازعته شعارات الحرية التي نادت بها، وكان على هذا الأساس معجباً، وقارئاً لسارتر وكامي، كان دافعه لذلك كما يقول: «الإصرار على الحرية، وتجسيد صورة الثورة المستمرة من جانب هذه الأشياء هي ما استوقفني عند الواقعيين الوجوديين. أحسست أنهم يعودون بالأدب إلى ذلك الفهم الإنساني الشامل لكل أدب عظيم منذ الإغريق، والعرب القدماء»[١].

وفي الوقت الذي تأثر البياتي بطرفة بن العبد، وأبي نواس، والمعري، والمتنبي، والشريف الرضي من الشعراء العرب، كان يحس أن الشكل كان يشكل معوقاً لكثير من مواقفهم، وأرائهم، وطموحاتهم، ورؤاهم تجاه الواقع والمستقبل، وأحس أن هذا الشكل الذي التزموا به في كتابة قصائدهم و«لم يستطيعوا تجاوزه كان قيداً على رؤاهم وعواطفهم المتمردة»[٢]. أي أن هاجس الشكل كان يشكل قلقاً دائماً في نفس البياتي؛ الأمر الذي حمله على البحث عن شكل شعري جديد يستطيع من خلاله، أن يجعل مفردات التعبير اللغوي أكثر قدرة على تصوير ما بداخله.

يُعدُ البياتي مكوناً جامعاً بين التراث والمعاصرة، وسنجد أن تأثير الآخر عليه، ليس تأثيراً سلبيّاً، وإنما تأثير قائم على أرضية واعية باللغة، والتراث، والتاريخ الإنساني عموماً. ويحدد البياتي هذا الآخر الذي تأثرت به «أناته»، فمن هو، ما هو من صميم امتداد الذات، سواء أكان في تراث الأنا العربية، أم من الآخر الذي لديه تراثه الخاص. وبهذا الصدد يقول البياتي: «ومن الشعراء الذين قرأت لهم باهتمام بالغ. الجامي، وجلال الدين الرومي، وفريد الدين العطار، والخيام وطاغور ... ثم كان هناك شعراء معاصرون ومحدثون : أودن، ونيرودا، وإيلوار، وناظم حكمت، ولوركا، وألكسندر بلوك، ومايا كوفسكي. لقد استوقفتني أشعار هؤلاء ليس لأنهم مشهورون، فقد سقط من حسابي شعراء مشهورون كثيرون، وإنما لأن أشعارهم بجانب أنها أشعار، تحمل جوهر الشعر الحقيقي...»[٣].

---

(1) نفسه، ص 17.

(2) نفسه، ص 18.

(3) نفسه، ص19.

يكشف البياتي في إطار حديثه عن تجربته الشخصية، في مجال كتابة الشعر، عن توجه لأنا جمعية، نحو قراءة الآخر، بشقيه الغربي والشرقي، كان يتفاعل معه مجموعةً من الشباب العراقيين سعياً نحو إحداث ثورة في بنية القصيدة العربية، ولم تكن هذه المسالة قائمة بحد ذاتها على البياتي نفسه، واستخدامه ضمير الـ «نحن»، فبقدر ما يكشف عن هذا التوجه، يقدم أجوبة عن سؤال يبحث في الأسباب التي دفعتهم إلى ذلك، وهو ما يشير إليه حديث البياتي الذي يقول فيه: «وتفتحت أمامنا أبواب ثقافات عديدة، التفتت عقولنا إليها بأعمالها الثورية والأكثر إنسانية، وقدرة على مواجهة مشاكل الإنسان، وطرح حلولها. لقد عرفنا غوركي، وأسلافه من الكتاب الروس، الكلاسيكيين العظام (تولستوي، تشيخوف، ديستوفسكي) بشكل خاص، كما عرفنا عدداً من أدباء الغرب، وأنني لأذكر كيف ألهبت مشاعري في ذلك الوقت كتابات أودت، وأشعاره بغنائيتها الواقعية التي سبقت إليوت إلينا. ولم يكن أدباء التعبير عن الأزمة هم من عرفناهم وحدهم، ولكننا عرفنا بيرون، وشيلي، وكيتس، وبودلير، ورامبو، وفكتور هيجو، وهكذا عرفنا أنواعاً متعددة من الإبداع الفني، وتخطينا مرحلة التأثر بماجدولين، وغيرها من الأعمال الأدبية الرومانسية»[١] .

وإذا كان البياتي قد عبر عن أنا جمعيّة عندما لجأ إلى قراءة الآخر، وإذا كان لنا أن نعد ذلك ظاهرة انتشرت بين أوساط بعض الشعراء الشباب الجامعيين، فإن رأي البياتي المعبر عن هذه الأنا الجمعية، وجد أن جبران خليل جبران لم يكن يستهوي هؤلاء الشعراء الشباب؛ لأنه كان يبدو لهم وكأنه «كاهناً عجوزاً يلبس مسوحاً سوداء، ويذرف الدموع أمام جثة ميتة»[٢]، معللاً ذلك أن أدب جبران وأصحابه «كان ثورة عاطفية رومانسية أكثر منه تعبيراً عن ولادة الجيل الجديد من خلال الأزمنة وسنوات العذاب»[٣]، هذا ما قد يشير إلى واقع مختلف عن واقع أولئك الذين وجدوا في الرومانسية العربية مدخلاً أوليّاً نحو التشكيل الجديد للقصيدة الحرة «وإرهاصاً طبيعيّاً لتكون كينونتها، لاسيما وأن البياتي ما يزال يستعمل «النحن» حينما يقول في السياق ذاته: «لم يستطع واحد من شعراء هذه الفترة العرب، أن يلفت نظرنا»[٤] في إشارة إلى جبران.

---

(1) نفسه، 13.
(2) نفسه، ص 13.
(3) نفسه، ص 13.
(4) نفسه، ص 13.

أما الكتابة عند محمود درويش، فهي حضور للمؤثر الغائب، هي وليدة لكتابات متعددة أفرزها الكم المعرفي المتراكم للخبرة القرائية المتكدسة، وهي ليست وجوداً من العدم، بل هي مجموع المؤثرات المعرفية المتكونة من اللحظة السابقة، ونتاج لما هو قادم مؤثر، وما هو قائم يتحفزه لإحداث التأثير المقابل، هي مساحة مغايرة لبناء جديد للمعرفة الإنسانية. الكتابة عند محمود درويش حصيلة لهذه المعرفة السابقة، «هي دائماً كتابة على الكتابة»[١]، وبوحٌ من المؤثرات الداخلة في المتخيل الإبداعي؛ إذ يرى أن لا أحد ينجو ولا حتى هو من التأثر بسابقيه، ويعترف بذلك حينما يعلن قائلاً: «ولا ينجو أحد كما لم أنجُ أنا من التأثير بمن سبقوني، إن التأثر يخصب إذا استطاع المتأثر أن يصوغ صوته الخاص الخارج من عدة أصوات قديمة وحديثة، فلا أحد يولد من فراغ ليقول إنه لم يتأثر»[٢]، وبنظر درويش أن «الذي لم يتأثر هو الذي لم يقرأ، الشاعر الذي لا يقرأ لا يستطيع أن يكتب، المهم ما يأتي في المحصلة»[٣]، فليس هناك نص مستقل بذاته ولذاته، ولا نص مخلوق من لونه هو، إنه اعتمال لمجموعة بنى للمعرفة التاريخية والمعاصرة، تتحرك وتتفاعل فيما بينها في سيرورة مولدة لبنية جديدة ناتجة عن هذا التفاعل المعقد. على هذا النحو، يذهب درويش إلى أن: «في كل عمل جديد يمكن العثور على بذور هذا العمل في عمل سابق، وفي كل مجموعة شعرية، أراقب بذوراً قابلة للنمو في عمل قادم[٤]؛ إذ لا تحدث أية عملية شعرية، أو إنتاج لخطاب شعري، إلا وِفْق حضور للغياب المعرفي التراكمي، وهي ما قد تشكل في رأي درويش «مفاتيح قد تكون معرفة بينه وبين القارئ»،[٥] تعينه على عبور جسور سهلة للتواصل مع القارئ، تقربه إليه، وتخلق الألفة بينهما، ويقول بهذا الصدد: «وهذا ينطبق على معظم أعمالي، فأنا أواصل العمل من التراكم، وليس من القطيعة»[٦]. ولا شك أننا سنجد إشارات دالة على تأثر محمود درويش بغيره، بعد إعلانه هذا.

---

(1) انظر: محمود درويش، في حوار مع محمد دكروب، في كتاب أبي ديب علي حسن، محمود درويش (رحلة الشعر والحياة) مؤسسة المنار – بيروت دمشق، 2003م، ص 137.

(2) انظر: نفسه، ص 137.

(3) نفسه، ص 137.

(4) انظر: نفسه، ص 125.

(5) نفسه، ص 125.

(6) نفسه، ص 125.

والبحث في إرهاصات هذا التأثير، وفي أصوله، دالته الأولى إشارته إلى سماعه قصيدة الشاعر حنا أبي حنا، الذي ألقى في أحد المهرجانات الشعرية أول قصيدة سمعها درويش، كتبت بالشعر الجديد، أو تنتمي إليه، ويبدو تأثره بها، واقتفى منها أول إشارة، أعانته على ما يبدو في تجربته الشعرية، ونهج في ضوئها أسلوب الإلقاء الشعري الذي راق له، وكشف له عن شكل شعري، يعتمد الصوت، لا يقل أثراً عن شكل البناء الجديد للقصيدة الحرة ذاتها. بل أنهما يتآلفان معاً للتأثير على المتلقي. وانتهى درويش إلى ملاحظة أخرى، هي أن أنصار الشعر القديم يتشددون في أثناء طباعة القصيدة، بمعنى يتشددون بالنظر إلى الشكل، ولكنهم يتساهلون أشد التساهل؛ وهي تلقى سماعاً، وقد أكد له ذلك «صعوبات الشعر الجديد بالنسبة لكثير من القراء، هي طريقة قراءته المتعسرة، فلا يعرفون متى تبدأ الفقرة الجديدة، ومتى تنتهي الصورة الأولى لتلحقها الصورة الثانية»[1].

لقد ارتبط الشكل الشعري الجديد عند درويش بالإلقاء الشعري، وكان الإلقاء، على ما يبدو، قد شكل دافعاً قوياً لإلقاء أول قصيدة غامر فيها كما يقول في كتابتها في بنائها الجديد، وهي قصيدة «بطاقة هوية»[2]، وفيها أجبر على إعادة إلقائها، رغبة من الجمهور، أربع مرات متتالية[3]، وأدرك منذ ذلك اليوم أن القصيدة الجديدة بشكلها الجديد تنتشر سريعاً، وعلى هذا النحو انطوت نصيحته للشعراء الجدد على «أن يزيدوا من إلقاء الشعر للجماهير لكي تعتاد عليه، فتحرر آذانها من النبرة الضخمة التي اعتادت عليها، وتوارثتها جيلاً بعد جيل»[4].

هذا الارتباط الذي أقامه درويش بين الشكل الجديد للقصيدة المعاصرة، والإلقاء الشعري السماعي للنص أمام الجمهور، بمعنى تأثره بالشكل الكتابي، مضيفاً إليه الإلقاء الشعري، لم يعدم تأثر درويش بالآخر الشعري، وإن جرى ذلك بثوريته، ومقاومته مجرى تأثر البياتي، وسعدي يوسف، وأدونيس، فقد قال مؤكداً على هذا التأثر من الآخر، بأنه نابع من تأثره بجدلية الثورة وديناميكيتها «وأنا

(1) نفسه، ص 90.
(2) نفسه، ص 90.
(3) نفسه، ص 90.
(4) نفسه، ص 90.

أعتبر نفسي امتداداً نحيلاً بملامح فلسطينية، لتراث شعراء الاحتجاج والمقاومة، ابتداء من الصعاليك حتى حكمت، ولوركا، وأراغون، الذين هضمتُ تجاربهم في الشعر والحياة، وأمدوني بوقود معنوي ضخم»[1]. يفضي بنا كلام درويش إلى تأكيد دور الآخر الثوري، وشعراء الآخر ممن يتسمون بالاحتجاج والمقاومة والثورة، وهو نوع من تأثر الأنا بالآخر المقاوم، أما أثر الآخر التقني أو ذلك الذي أمد القصيدة بالتقنيات الجديدة، فقد استمدها درويش من جيل الشعراء الأوائل الذين مارسوا الشكل الجديد للقصيدة، في بداياتها، واكتمالاتها، ابتداء من شعراء المهجر، والرومانسيين في مصر مثل: علي محمود طه، حتى السياب، والبياتي، والشرقاوي، والبغدادي، وبسيسو، وشعر هؤلاء الذين يكتبون القصيدة الجديدة تحديداً، وعن هؤلاء الشعراء، يقول درويش عن شعرهم، إنه كان يشعرهم بعلاقة أقرب، ويلهبهم بالحرارة «لصلته المباشرة بالواقع، فأخذني هذا الشعر إلى أول الطريق، وانفصلت عن حبي الجارف لشعراء المهجر، وعلي محمود طه»[2].

ولئن بدا درويش غير مهتم بديوانه الأول الذي كتبه، وهو ما يزال في الثامنة عشرة من عمره، الذي صدر عام 1960م، وأسماه «عصافير بلا أجنحة»، وذلك لشكل كتابة قصائده، فإنه ظهر مطمئناً لديوانه الثاني «أوراق الزيتون» الصادر عام 1964م، لأنه برأيه «الطابع العام المميز لقصائده هو التعبير الجديد بالنسبة لشعرنا، عن الانتقال من مرحلة الحزن، والشكوى إلى مرحلة الغضب، والتحدي»[3] وليست هذه الوقائع هي التي أثَّرت على شكل القصيدة عند محمود درويش، بل إن المكان الفلسطيني، كان له الأثر الكبير، ويؤكد درويش على هذا الأساس، تأثير المكان على بناء الشكل في القصيدة حينما قال: «وأظن أن للمكان بعض التأثير على بناء القصيدة أيضاً»[4]. لنخلص إلى أن الشكل عند درويش يتآزر في بنائه الجديد، مع الإلقاء الشعري وجدلية التثوير، والمكان الفلسطيني، والمؤثرات الشعرية السابقة، التي تعرف عليها من خلال قراءاته لنماذج الشعراء الرومانسيين، وللشعراء الشباب المجددين أمثال السياب، والبياتي.

---

(1) نفسه، ص 86.
(2) نفسه، ص 72.
(3) نفسه، ص 74.
(4) نفسه، ص 76.

أنساق من التحولات بدت في الصوغ الشعري لشكل الخطاب الشعري عند عبد العزيز المقالح، وفي محتواه الفني. تصاعد نسق التحول الأول في بداية مشوراه الشعري، من الكتابة الحرة التي وُلدت متسقة مع الشكل الفني ومتماسكة مع تلك التحولات التي اخترقت بناء الشكل الفني في القصيدة العربية، فبدأ كتابة شعره في ديوانه الأول «لابد من صنعاء»، بالشكل الحر، واستمر هذا التصاعد إلى آخر دواوينه، ليشهد منجزاته الشعرية الحداثية في دواوينه، «رسالة إلى سيف بن ذي يزن»، «عودة وضاح اليمن»، و«الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل» الذي تشكلت فيه القصيدة متنوعة الأشكال، وفي ديوان «هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي»، وفيه عاد إلى القصيدة العمودية، في بعض قصائد الديوان، وبعد أن كان قد أهملها بعد ديوانه «رسالة إلى سيف بن ذي يزن...». وهو وإن شهد تحولات نوعية، في مسار كتابته الشعرية في هذه الدواوين، حتى أصبحت ظاهرة ملفتة تغري بدراسة أنساق تحولاتها، فإنه استمر في كتابة الشكل الجديد في دواوينه الأخيرة ومنها: ديوانه «بلقيس، وقصائد أخرى» ليؤكد، عدم ولعه بهذا الشكل فحسب، وإنما تمسكه بهذا الشكل نهجاً لا حيدة عنه، وهو الذي (أي المقالح)، كان، ولا يزال يشكل دافعاً قويّاً لجيل الشباب في اليمن في انتهاج هذا الشكل، وتثبيت أركانه، ومكوناً من مكونات تجربتهم الشعرية الحداثية.

يكرس المقالح أنساقاً تطورية أخرى في بنية قصائده الشعرية تتوافق مع تطورات بناء شكلها، وأشكال حضورها في النص، سنأتي لاحقاً على إبراز ملامحها في سياق تصوير علاقات الشاعر المتكونة مع الآخر، والكشف عن مداها وأبعادها.

نستطيع أن نتبين أثر الآخر في الأنا الشعرية للمقالح، وتحديد ملامح مكوناتها من خلال ما تكشفه نصوص كتابته الشعرية، بكونها واقعاً جليّاً مصوراً لهذا التأثر. وأزعم أن المقالح شديد الولع بقراءة أدب الآخر، شعراً، ونثراً، وأعلم انجذابه نحو قراءة الرواية الأجنبية، والدراسات النقدية المنهجية، ويبدو على هذا النحو متأثراً بإليوت تحديداً؛ لأنه أحدث انقلاباً جذريّاً في بنية القصيدة الأجنبية، وتأثر المقالح بإليوت الذي يمثل حجماً كبيراً في شعر الآخر ونقده، ويعد الاتصال به اتصالاً مباشراً بأدب هذا الآخر. «وإذا كانت الحداثة الشعرية العربية تعد إحدى منجزات المثاقفة الإليوتية، فإن أهم استفاداتها من هذه المثاقفة كانت

تتمثل بعنصرين رئيسين أولهما : استفادة الأدب والشعر العربي بصفة خاصة من علم الميثولوجيا، والشخصيات البدئية، والتاريخية في الشعر. أما آخر هذين العنصرين فهو استخدام الأقنعة الشعرية من وحي هذا الاستدعاء للشخصيات الأسطورية، والتاريخية، إشارات تحمل سياقات دلالية في النص الشعري»[1]. وفي هذا ما يشير إلى دلائل عدة، منها أن نصوص المقالح الشعرية تؤكد استدعاءه للعناصر الميثولوجية إلى النص، وإن كان انتماؤها إلى أصولها العربية والإسلامية، كما أنها تكشف عن توظيفه لبعض هذه الاستدعاءات والإشارات التاريخية، أقنعة شعرية، وهي تقنية بدأها وليم ييتس، وعزرا باوند، ثم إليوت، كما أننا نستطيع الكشف عن المنولوج الدرامي، والديالوج؛ وهي من التقنيات الوافدة لنصه الشعري. وقد وجد فيها نفسه لتتقوى صلاته بالواقع المعيش، الذي يحيط به، ويربطه بالموروث الثقافي والفكري العربي، ذلك الذي يشكل إرث الأنا في الوعي التاريخي، لكي يدخله في علاقاته الجدلية المعاصرة.

وأحسب أن المقالح، شأن جيله الذي تأثر بالجيل الأول، هذا الجيل الذي اتصل بثقافة الآخر وأدبه، ووقع تحت تأثير القراءة الشعرية للآخر، وانفتح على مخرجاته، وتخريجاته التي لا تصور هذا الأدب فحسب، وإنما تعد منجزاته الحديثة المطورة لشعر الآخر. فإذا كان الجيل الأول قد رسم شكل القصيدة العربية الجديد متأثراً بشكل الآخر الشعري، فإن الجيل الثاني، الذي يعد المقالح واحداً منه، قد أكد بقوة حضوره، وحضور أشكال أخرى تبناها من منجزات الآخر، وطمح إلى تأكيد دلالتها وعلاماتها في الواقع.

الاستنتاج المهم، إذن، الذي سنخلص إليه، هو تأثر عبد العزيز المقالح بالآخر من خلال التجربة الشعرية الجديدة، وبوساطة شعرائها، وبقراءة إليوت نفسه، مباشرة من خلال ما أشيع من تأثر الجيل الأول به، وبالاقبال المباشر إليه وبتقنياته التي احتفى بها الشعراء العرب أنفسهم.

وتحيل كتابات عبد العزيز النقدية إلى دلالة أخرى من دلالات هذا التأثر، فقد تحدث في كتابه، «الشعر بين الرؤيا والتشكيل»، في إطار دراسته النقدية

---

[1] أحمد ياسين السليماني، «القناع التراثي في الشعر اليمني المعاصر»، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1998م، ص 73.

للقناع، ولتأثير الآداب الأوربية، على وجه التحديد تأثير إليوت على بناء القصيدة العربية، «الأمر الذي يكشف بشكل، أو بآخر عن مدى استيعابه الواعي لديناميكية هذا التأثر، والتأثير، وعن تأثره الخاص بها».[1]

وقد أشار في هذه الدراسة إلى أن الاهتمام الواعي بالتراث، لم يحدث فجأة «ولم يأتِ صدى للتغيير الشكلي في بنية القصيدة، ولم يرافق المغايرة التي اقتضتها حركة التَطور، والاختلاف بين القديم والجديد، ولكنه جاء نتيجة استيعاب لما وصلت إليه القصيدة العربية، والرومانسية منها بخاصة، من إلمام واسع بالتجارب الناضجة في الأدب الغربي الحديث، المتمثلة في تلك النماذج المستوحاه من التراث الأوربي والإنساني، وفي مقدمتها تجربة الشاعر الأنجلو أمريكي (ت.س. إليوت)، ذلك الشاعر التراثي الذي تكاد قصائده – بهوامشها الكثيرة – تكون قواميس لأسماء الرموز، والأساطير العالمية، بالإضافة إلى نظريته المسماة بـ «المعادل الموضوعي». هذه جعلت كثيراً من الشعراء يبحثون لتجاربهم الذاتية عن معادل في الواقع، أو في التراث، يكون قادراً على التعبير عن أبعاد التجربة الحديثة»[2]. تتجلى من حديث المقالح هذا؛ ملامح اتصاله، واطلاعه بالآداب الأجنبية، ومثاقفته لها، ومعرفته الواعية لأبعاد منجزاتها الشعرية، والنقدية. كما تكشف نصوص المقالح الشعرية، واقتباساته في مطالع بعض قصائده عن تأثره الكبير، والمؤثر ببعض الشعراء الأجانب؛ ربما لسبب تقني، وفني، أو لموقف سياسي، واجتماعي.

أما أمل دنقل فقد أيقن أن الشكل الجديد الذي استحدث في القصيدة، يعدُ أنسب الأشكال للتعبير عمّا يختلج بأناه الفردية، من احتياجات الوصف والشرح لها، وللواقع الذي تَمتُ إليه بصلة، قوية، ونظر إليه بوصفه شكلاً شعريّاً تعبيريّاً قادراً على احتواء كل مفردات اللغة، اللازمة التي تحتاجها القصيدة، ويحتاجها التعبير الإنساني، وأدرك أن «الشعر الحديث هو أرقى الأشكال الأدبية الموجودة حتى الآن»[3] ورغم القلق الذي ينتابه من ذاك التسيب، وتلك المبالغة التي أفقدت أحياناً، هذا التجديد من محتواه الحقيقي، ومن مضمونه الفاعل، «تصل في بعض الأحيان إلى إهمال دور المتلقي نهائيّاً، فإن الشعر يظل رغم ذلك أرقى الفنون

---

(1) نفسه، ص76.

(2) عبد العزيز المقالح، الرؤيا والتشكيل، السابق، ص 149.

(3) انظر: أمل دنقل، في كتاب جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، السابق، ص 358

الأدبية عندنا، وأكثرها تواصلاً مع الجماهير»[1]، وفي رأي دنقل هذا ما يشير إلى أهمية المتلقي (القارئ) في النص الشعري الجديد، على غير ما عهدنا به في القصيدة العمودية، فالقارئ (المتلقي) عند دنقل شكل حفزاً قويّاً له نحو البحث عن الشكل الجديد، والتقنيات الفنية الجديدة التي ستمنح القارئ دوراً فاعلاً في قراءة النص، وفي إعادة إنتاجه، القارئ هنا لا ينظر للنص بكونه سطوراً، وإنما بكونه أبنيةً لغويةً يحيل التركيب الواقع فيها إلى شعرية تتأسس على هذه العلاقات اللغوية. لهذا فقد كان دنقل باحثاً فطناً عن الوسائل الفنية واستخدامها في النص الشعري، «لجذب أُذن القارئ المتلقي وعينه»[2] وكانت تلك مسألة مهمة بالنسبة له، ولجيله من الشعراء الجدد.

وإذا ما بحثنا عن أثر الآخر في الأنا الشاعرة عند دنقل، فمنطوق إقراره بذلك، يعود في واقع الأمر، من ناحية أولى، إلى تأثره بالشعراء العرب، الذين بدأوا أولى خطوات التجديد، وهو هنا لا يختلف عن غيره من الشعراء، من مثل البياتي، وأدونيس، وسعدي، ودرويش، والمقالح، وغيرهم من شعراء قصيدة الحداثة، ومن ناحية ثانية تأثره بالآخر الأجنبي الذي تنوعت مصادره غرباً وشرقاً، يقول دنقل: «لقد تأثرتُ بشعراء كثيرين، ولكن أكثرهم تأثيراً في نفسي كان محمود حسن إسماعيل من جماعة أبوللو، وبدر شاكر السياب، وأحمد عبد المعطي حجازي، في بداية تأثري بحركة الشعر الحديث، أما الشاعر الذي أحببته كثيراً فهو ت.س. إليوت وكذلك لوي أراغون»[3]. مصادر أخرى تأثر بها دنقل، فقد تأثر بالفكر الماركسي وبالفكر الوجودي[4]، بوصفهما مصادرَ فكرية أسهمت بشكل، أو بآخر في تكوين مواقف، ورؤى فكرية منحته مقدرات إضافية وإمكانات جديدة تستطيع كتابته الشعرية أن تتقبلها وتؤثر في نفس المتلقي، ولم تكن ثقافة الآخر المعاصرة هي تلك التي قرأها دنقل، لقد قرأ التراث الغربي المتيسر له، لأسباب تتعلق بفهم ثقافة الآخر، وللتخلص من أسلوب المباشرة التي يتصف بها شكل القصيدة القديمة، ومنها ما هو يختص بالاستفادة من هذه القراءة لتعينه على عملية

---

(1) انظر: نفسه، ص 358.

(2) انظر: نفسه، ص 355.

(3) انظر: أمل دنقل، جهاد فاضل، السابق، ص 17.

(4) انظر: نفسه، ص 37.

توظيفه للتقنيات الشعرية الجديدة، ويؤكد هذا نص أقر فيه بذلك حينما قال إنه قرأ للآخر الشعر: «وتراث الإلياذة والأوديسة، وقصص الحب والجمال عند الإغريق، حتى يمكنني أن أتخلص من المباشرة التي تعرضها طبيعة الموضوعات التي كنت أعالجها، واتجهت إلى التاريخ المصري القديم، لاستخرج ،من الأساطير الدينية مادة يمكنني استخدامها كرموز»[1]

ولا يعني قراءة الآخر، تقليده أو أن شعراءنا الذين قرؤوا للآخر ليس من سبيل أمامهم إلا أن يكونوا عبدة لأشكال هذا الآخر، وأنماطه، إنهم قرؤوا الآخر، لا ليعبروا عن هذا الآخر، وإنما لكي يستعيروا منه بعض الأدوات والتقنيات الفنية، وتوظيفها بجوار ما لديهم من أدوات، وتقنيات ورثوها، لكي يقدموا واقعهم المعاصر بهويته العربية، وبملابساته التي تؤكد حضور الانتماء والهوية.

وبالقدر الذي أعطى قراءة الآخر مجالاً لطرح أسئلة جديدة عند بعض الشعراء، وشكّل أحياناً ما يشبه مجموعة اختبارات ذهنية لقياس الواقع العربي، والتوصل إلى نتائجه. لم يرَ أمل دنقل أن انفتاح الأنا على الآخر يشكل حالة اضطرارية، مصوراً دور أدونيس في ذلك؛ إذ قال: «إن الانفتاح على الثقافات الغريبة، والغربية منها، طرحت عندنا أسئلة لسنا محتاجين إليها، ولا مضطرين لها ... الشاعر أدونيس من خلال ثقافته الرئيسة، حاول إلقاء حجر في ماء الشعر الذي تصوره ساكناً»[2]وقد يكون دنقل قد قلل من شأن هذا الانفتاح على الآخر مجروراً بعاطفة العروبة، والانتماء، والهوية، وهو شاعر مقتدر، لكن الشعر العربي -على ما أزعم- كان بحاجة ماسة لكي تطرح القصيدة العربية أسئلة جديدة على القارئ، أو المتلقي العربي، كما ذهب إلى ذلك سابقاً أدونيس، وما كان لذلك أن يحدث لولا مراجعة بعض نصوص الآخر، والتيقن من الانفجارات اللغويّة والتصويرية التي أحدثتها هذه النصوص، ومحاولة استدعائها إلى النصوص العربية. إن دنقل استفاد من تقنيات الآخر الأسطورية، ومع أنه لم يوظف الأساطير العربية في نصوصه، فقد استدعى هذه التقنية، ومارسها بهوية عربية، وإسلامية.

---

(1) انظر: نفسه، ص 37.

(2) السابق، ص 23.

الفصل الثاني

التقنيات الفنية

1- تقنية القناع

تأسس سعي الشعراء العرب المعاصرين نحو اقتناص تقنية القناع، أداةً رمزيةً، على مفهوم أصل لعلاقة مغايرة بين الأنا والآخر، لا يشترط مثالية قائمة بينهما، وإنما يقوم على علاقة تناقض، تنشغل الأنا الشعرية من خلالها بظاهر «التخفي»، أو «التقمص»، سعياً نحو إنجاز مكوّنات مغايرة لهذه العلاقة. ولئن نهضت هذه العملية في تشكلها الكينوني الأولى، في بداياتها التاريخية على علاقة الأنا بالآخر في الأنماط الميثولوجية البدائية، وعلى بحث أصولها الثقافية الأنثروبولوجية، فإنها تقوم في المنجز النفسي على تلك التقصيات النفسية التي جسدت حالة التماهي القائمة بين الأنا والقناع، لكي تحقق علاقة باطنية، تجد تحولاتها، ومجالاتها بعلاقة الأنا بالذات الجمعي، أو بالآخر (القمعي). إذ يتشكل «القمع» عنصراً تنشغل به الأنا في حالة تقمصها، أو تخفيها وراء القناع. وتلك هي المنجزات التي أفضى إليها الحقل المعرفي النفسي. وأسهم كارل جوستاف يونغ، بمدد كبير في مكوناتها العلمية، ومن قبله حقق فرويد إنجازاته في هذا المجال.

تتحقق مجالات التماهي الناتجة عن علاقة الأنا بالقناع، في ضوء علاقة الأنا بالآخر الجمعي، حينما يتشكل القناع وفقاً للمعايير الجمعية، أو وفقاً لرغبات الجماعة، (الهم)، فتتنازل الأنا عن حقيقة واقعها، للعالم الخارجي، وتضحي بذاتها المستقلة، لتتماهى مع القناع، بحيث يجد أفراد في هذا القناع حقيقة ما يمثلونه[1]. هذا القناع، يخفي في واقع الأمر «جزءاً من النفس الجماعية ويعطي في الوقت ذاته وهماً بالفردية»[2]، وَبَدهي، أن تفضي هذه العملية إلى الاعتقاد لدى الآخرين، بأن مرتدي القناع شخص فردي، «في حين أنه في العمق يلعب ببساطة دوراً يعبر عن معطيات النفس الجماعية، وضروراتها عن نفسها من خلاله»[3]،

---

(1) كارل جوستاف يونغ، جدلية الأنا، اللاوعي، السابق، ص 118.

(2) نفسه، ص 62.

(3) نفسه، ص 62.

حتى إذا نزعنا هذا القناع، وإن بدا فردياً، فهو جماعي في العمق»[1]، لأنه كان مذعناً في الأصل لسلوك النفس الجماعية، التي يقوم بها، وفقاً لرغباتها.

هذا هو واقع العلاقة الناشئة نتيجة القناع، بين الأنا والهم الجمعية، فالأنا تقدم نفسها، وفقاً لرغبات «الهم» أو «النحن»، ومتطلباتها، وعلى الرغم من تماهي الأنا الواعية مع القناع، فإن قمع الذات اللاواعية لن يصل إلى درجة عدم الإحساس بها، و«يتجلى تأثير الذات أولاً في الطبيعة الخاصة لعناصر اللاوعي من أجل تعويض وموازنة الموقف الواعي، كما يحدث في الأحلام»[2]. حيث إن القناع يقوم بوظيفته في الوعي، مؤثراً في اللاوعي.

لا تتقمص الأنا في وضعها الطبيعي، غير قناع واحد، أما إذا تعددت تقمصات الأنا، وأقنعتها، وازدادت وطأتها وتعارضاتها، قد ينشأ عن ذلك «تمزيق لوحدة الأنا، وذلك حينما تأخذ المقاومات تفصل هذه التقمصات بعضها عن بعض. ربما يرجع سر الحالات التي تسمى بتعدد الشخصية إلى سيطرة هذه التقمصات المختلفة على الشعور الواحدة بعد الأخرى»[3] فوجود الصراع بين التقمصات قد ينشأ عنه تمزيق للأنا.

وتحليل يونغ للقناع بكونه «جزءاً من النفس الجماعية»، «لا يختلف عن التحليلات النفسية التي أدخلت القناع في أنظمة الشخصية أو النفس Psyche، التي تؤكد أن هذه الأنظمة الشخصية تتكون من «الأنا، واللاشعور الشخصي وعقده، واللاشعور الجمعي وأنماطه الأولية»[4]، إلى جانب الأنيما Anime أو «اللانيموس» Animus، وكذلك بصفة أخيرة الظل Shadow، وقد كونت هذه التحليلات، من البنى التحليلية التي جسدها يونغ في أبحاثه، ومنها أن الأنا تمثل جزءاً من الذات، وأن هذه الذات أوسع من الأنا، وهي بنية كليّة للوعي (الأنا)، واللاوعي معاً. بل تُعدّ هذه الآراء من صلب نظريته النفسية التحليلية للقناع.

---

(1) نفسه، ص 62.

(2) يونغ، جدلية الأنا واللاوعي، السابق، ص 63.

(3) سجموند فرويد، الأنا واللهو، السابق، ص 52.

(4) ك:هول، ج لنذري، نظريات الشخصية، ترجمة: فرج أحمد فرج، قدري محمود حفني، لطفي محمد فطيم، مراجعته: لويس كامل مليكة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971م، ص 110.

وبعيداً عن التعقيدات الداخلية الناتجة عن القناع، يُعرّف يونغ القناع، مشغولاً ببعده المسرحي اليسير، بأنه يشير إلى حقيقته بوصفه قناعاً، «هو القناع الذي يرتديه الممثل، ويشير إلى الدور الذي سيظهر فيه»[١]، وهو يتشكل من أنا مغايرة تقوم بالدور الذي يريده منها المجتمع، بشخصيته الجديدة، والذي ينسجم معها وطبيعي أن يكون في الغالب «وسيلة لإخفاء الطبيعة الحقيقية للشخص»[٢]. وهو في هذا الإطار يظهر الجوانب العامة للعالم، واجهةً اجتماعية، وأما إذا «توحد الأنا بالقناع، وهو ما يحدث كثيراً؛ فإن الشخص يصبح أكثر شعوراً بالدور الذي يلعبه من مشاعره الحقيقية. إنه يصبح بعيداً عن ذاته مغرباً عنها..» [٣]. ولم يقف استعمال يونغ لهذا المصطلح، بل إنه أشار إليه بكونه «الوجه الظاهر، أو الواجهة (Face)، أو القناع (mask) الذي يتبناه الفرد في العالم الخارجي، وبصفة عامة فإن مصطلح القناع «يشير إلى الأغراض الشعورية، وليس إلى الطبقات الأعمق من الشخصية»[٤]، ويتسق مفهوم «شتيكل» للقناع مع هذا السياق، «فهو عنده مصطلح يشير إلى تنكُر الشخصية أو الطبع»[٥].

يتأكد، إلى هنا، جزء من الأجزاء الدالة على استنتاجات الآخر، وتحليلاته النفسية لموضوع القناع، وقد دشن حضوره، وفقاً للنماذج البدئية التي تم استقصاءها من الميثولوجية البدئية، تلك التي تتنوع أشكالها، كما «يمكن أن نجد لها معادلاً تاريخيّاً وميثولوجيّاً في جميع أنحاء العالم.»[٦]. ولأنها تنطوي على تأثير في سلوك الإنسان، وأنماط تفكيره، نَوَّع يونغ مسمياتها، فأطلق عليها «القناع Persona، و«الظل» shadow، والأنيمة Anima، والأنيم Anim، و«الشيخ الحكيم» old wiseman، و«الأم الأرضية» Earth Mother و«النفس أو الذات» The Self[٧].

---

(1) يونغ، جدلية الأنا واللاوعي، المرجع السابق، ص 62.

(2) ك هول، ج. النذزي، المرجع السابق، ص 116.

(3) نفسه، ص 116.

(4) جابر عبد الحميد جابر، علاء الدين كفافي، معجم علم النفس والطب النفسي، الجزء السادس، القاهرة، دار النهضة، 1992م، ص 2711.

(5) نفسه، الجزء الخامس، ص 2085.

(6) ك.ج. يونغ، علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد خياطة، القاهرة، هيئة الكتاب (مكتبة الأسرة) 2003م، ص 30.

(7) نفسه، ص 30 .

ولئن كانت هذه النماذج البدئية كذلك؛ فإن بعضها يكون ذا «صفة أهم، وبعضها الآخر ذا طبيعة أخص كالقناع والظل»[1]. هكذا تعددت مسميات القناع، وأخذت أشكالاً عدة، وميثولوجياً ظهر القناع مجسداً «للنظرية الأرواحية»، وفي «الطوطم»، معبراً عن وجوه حيوانية، أو نباتية عديدة، حتى نأتي إلى عهد استغل فيه الكهنة وظيفتهم، سعياً نحو استغلال الجماعة والسيطرة عليها، وعلى أفرادها، لكي تحال إليهم السلطة، وتجسيداً أسطورياً للكائنات الروحية الخفية. ووظفت في عادات الرقص والاحتفال. على أن هذا البعد الميثولوجي، الذي تم مناقشته ببعض من التوسع في الفصل الأول، يعد دلالة أخرى من دلائل أولوية اهتمام الآخر بموضوعات القناع، واستقراء مجالات هذه الظاهرة، ليس في مجال البحث الميثولوجي فحسب، وإنما حتى في المجال النفسي.

كان القناع في المسرح القديم، لازمة من لوازمه المهمة، وظفه تسبس اليوناني (القرن السادس ق.م)، وفرينيخوس (القرن السادس والخامس ق.م)، وجوهاً لشخصيات إنسانية. وهكذا ارتبط – بفعالية – بالمسرح القديم. وحققت الأقنعة في عصر النهضة بأوربا، وفي بلاطات النبلاء تحديداً، تحولاً مهماً، مع بروز تمثيليات الأقنعة، ومن نماذجها المعروفة تمثيلية «بروميثوس والجلمود الصلد» 1594. ومسرحية «السواد المقنعة» (1605) و«أفراح الزمان» (1506) لـ «جونسون» أبرز مؤلفي التمثيليات المقنعة شعراً، كان داتيل، وبومونت، وبن جونسون.

وتكشف النصوص الأدبية الحديثة، عن أن مناجيات شكسبير بسطت الأرضية المهمة، والإرهاص الأول الذي ألهم روبرت براونغ لكتابة المونولوج الدرامي. ولعل الرابط الذي ظهر بين المونولوج الدرامي والقناع، قد وقع على خلفية تلك المقابلات بينهما، وبين كل واحد منهما مع «الشخصية المتخيلة». فقد استدعى روبرت براونغ شخصيات تاريخية بطلة إلى عمله الشعري «ليتحدث من خلالهم عن واقعهم الماضي، مترجماً ما يودون قوله دون تدخل من الشاعر أو من غيره، ويجعلهم يسردون تاريخهم بوعيهم التاريخي»[2]. كما أنجز مغايرة مهمة في مفهوم «الحوار الذاتي المسرحي، حينما أوجد اتصالاً بين صوته، بوصفه مؤلفاً، وصوت آخر يمثل الشخصية التاريخية المستدعاة في داخل النص.

---

(1) نفسه، ص 31.

(2) انظر: فاضل تامر، مدارات نقدية، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1987، ص 253.

استطاع، وليم ييتس أن يطور مفهوم القناع، وأن يرسم له أبعاداً مغايرة، وأن يشكف عن علامات فارقة، استقل بها مفهوم القناع، بخصائص تميزه عن المناجاة الدرامية. فقد كان ييتس ولعاً بالميثولوجية القديمة، وبالحياة البدائية، تلك التي حَفَزته نحو استجلاء إشاراتها، ورموزها، وتوظيفها توظيفاً فنيّاً في الشعر، ولكنه هذه المرة، على غير ما كان يفعله براونغ، كان يقدم رموزه التاريخية بوعيه المعاصر. أي أنه كان يتفاعل مع رموزه، بالقدر الذي كانت تتفاعل معه، في علاقة تشابك تجمعهما معاً. كانت هذه الرموز التاريخية تتحدث بلسانه، وبوعيه المعاصرين. هذه الرموز كانت مستوحاة من الأساطير والخرافات القديمة.

أما عزرا باوند الذي اعتمد الإشارات الإغريقية والكلاسيكية، واستدعى الشخصيات الروائية والتاريخية، فقد وصف ما كتبه من قصائد «قناع المؤلف»، هكذا أطلق عليها، «بأنها خطوات البحث عن هويته الشخصية التي حققها أولاً عن طريق خلق، ثم صب «أقنعة كاملة للذات في كل قصيدة»[1]. ولأن قصيدته تكشف عن قناع لغوي في بنيتها التركيبية، فلابد أن تكون ملامحها المصورة لها، مستفيدة من المزايا الأسلوبية «وهي مفصولة عن الذات، بحيث يكون الشاعر حرّاً في ارتجال أسلوب يختلف عن أسلوبه. وعندما يكون المتحدث شخصية تاريخية؛ فإن صياغة الأسلوب تتضمن إعادة خلق خيالية لشعور من الماضي[2]، وإلا فكيف يمكن أن يتم تقمص الشخصية الأخرى، والشاعر ما زال متحداً مع ذاته السابقة، مما يمكن أن يحدث تعارضاً واضحاً، سينعكس في البناء الشعري. إنه ينبغي على الشاعر أن ينفصل مؤقتاً عن ذاته، ليتحد مع ذات أخرى، ومن اتحادهما تتولد ذات ثالثة مغايرة. لقد كانت فكرة باوند تقوم في الأساس على إحياء الشخصيات التاريخية، فقد كان مدفوعاً بإعادة الرموز الميتة، لكي يحقنها عبر اللغة بالحياة، لهذا اخترق المستويات اللغوية، والتاريخية، «متنقلاً بحرية بين قواعد اللغة، وحدود الزمن لإثارة قرائن مبعثرة، وتجميعها في تصاميم ذات معنى. ويمكن رؤية هذه الطريقة. طريقة الأناشيد، فعالة في «الفيلونات» villonands التي نشرت في المجلد الأول بعنوان home Spento.»[3].

(1) جاكوب كورك. السابق،.ص 127.
(2) نفسه، ص 127.
(3) نفسه، ص 128.

ولعل الصلة القوية التي جمعت إليوت، بـ «باوند» قد مكنته من الإطلاع على آفاق هذه التقنية عند باوند، وييتس. وفي الوقت الذي استطاع إليوت الذي يكاد يكون أكثر شعراء الآخر تأثيراً على الشعراء العرب المعاصرين – أن يخلق عدداً من الأقنعة، والشخصيات الدرامية، فإن ثمة علامة فارقة من العلامات التي تفصله عن صديقه باوند، على مستوى القصائد الغنائية، هذه المفارقة تقوم على علاقة كل منهما بشخصياته، وبموقفه منها. فبينما تصور قصائد باوند «إيمانه بأن الخيال الشعري يمكن أن يدخل مشاعر الشخصيات التاريخية البعيدة زماناً ومكاناً، ويستخدمهم، ولو إلى حين، أقنعة للذات»، فإن «متحدثي (إليوت) معاصرون، قصصيون، معزولون في السأم والعبث، وفي ضحالة الحياة الحديثة. وهم يظهرون عجزاً تاماً عن الهرب من ذواتهم».[1]

تتأكد، إذن، في ضوء ما سبق، القرائن الدالة على أن تقنية القناع من ابتكار الآخر الأجنبي، وستفي النماذج الشعرية العربية عند الشعراء العرب المعاصرين، تلك التي استخدمت القناع تقنية شعرية، بتأكيد الجانب الآخر من الموضوع، وهو أن الشعراء العرب المعاصرين قد استدعوا هذه التقنية من الآخر، إذ تفاعلت معها الأنا الشعرية منتجة نماذجاً وظفتها، وإن بدت ظاهرة بملامح، وخصائص مغايرة، ومن هذه الملامح أن عديداً من الشعراء العرب، استدعوا تراث الأنا، ورموزه حاضراً، وقناعاً لهم في الشعر، دون حاجة إلى رموز الآخر في الغالب. وظفوا هذه التقنية على هذا الأساس لاستدعاء الغياب التراثي بكل رموزه وإشكالياته، إلى الحضور الشعري، وكلها صورت حالة ثنائية الصراع، والوئام بين الأنا العربية، والآخر العربي تارة، وبين الأنا العربية والآخر غير العربي تارة أخرى.

ينبغي الإشارة قبل أن نخوض في تفاصيل حضور هذه التقنية في الشعر العربي المعاصر، أن نؤكد جانباً مهمّاً في سياق قراءة هذه العملية، وهي أن ظاهرة استخدام القناع في الشعر كرست – في واقع الأمر – أو هي كذلك، ثنائية جديدة لعلاقة محتدمة بين أنا الشاعر، والآخر «السلطة»، بكل ما يجسده من قمع موجه نحو هذه الأنا. وتجلت ظواهر هذه الثنائية في بحث الشعراء العرب للإشكاليات المعاصرة، ولكن في بعدها التاريخي والتراثي، بينت عبر النصوص التراثية، الصراع القائم بين الأنا الشعرية في الغياب والحضور الشعري، والآخر «السلطة»، بشكل

---

[1] نفسه، ص 131.

خاص، وبين الأنا بكل تجليات حضورها وغيابها، مع الآخر (السلطوي) بشكل عام. ولعل من بين أهم القراءات النقدية المؤسسة لتعريف القناع، قراءة جابر عصفور التي تأسست كذلك في ضوء فهم الآخر.

المفارقة البارزة التي تجلت في قراءة جابر عصفور لتعريف القناع، وحددت طبيعتها المغايرة، هي أن القناع «ينطق صوت الشاعر ولا ينطقه في الوقت نفسه. ينطق صوت الشاعر لأنه – أي القناع – شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو الأسطورة، ليتلفظ بها ما يريد. ولكن القناع – في الوقت نفسه – لا ينطق صوت الشاعر؛ ذلك لأن ضمير المتكلم الذي ينطق في القناع. هو – فيما يفترض على الأقل – صوت الشخصية التاريخية، أو الأسطورية، أو المخترعة، وليس صوت الشاعر. ومع ذلك فالصوت الذي يسمعه ليس هذا أو ذاك، وإنما هو صوت مركب من تفاعل صوتي الشاعر، والشخصية معاً»[1]. والحقيقة أن بعض النقاد والباحثين العرب، حاولوا أن يدرسوا ظاهرة وجودها في الشعر العربي، ما يحيل إلى أنها أخذت أبعادها الشعرية والنقدية معاً.

وبدأت دراستها تأخذ جانباً جدياً، إلى حد نجد معه صلاح فضل يرى أن الشاعر يتمثل الضمير كما يتمثل اللغة تناصاً في النص، في رأي صلاح فضل، يتمثله قناعاً يستدعيه من عالم آخر « ... لعالم شعري حميم آخر ينتمي لأسلافه الفنيين»[2]، وفي هذه الحالة يرى صلاح فضل أن الشاعر الذي يتمثل القناع لا يستعير صوت الشخصية التي يستدعيها، بل إن الشاعر يعير هذه الشخصية رؤيته ونبرته، «إنه لا يحتمي به ليقول ما يريد، بل يجذبه إلى دنياه، ويلبسه ثوبه، فتصبح «أنا» قناعاً له «هو»، وليس العكس»[3]، ويرى صلاح فضل، من هنا، أن السهروردي والعطار، والرومي في قصائد البياتي لا يشكلون أي حضور شعري يستمد منه البياتي نصوصه. «بل يعيرهم الشاعر كلمات أخرى محببه إليه، ويجعلهم يتحدثون بلسانه»[4]. ويجتهد سعيد الغانمي، بإطلاق قصيدة «التخارج»، على القصيدة التي

---

[1] جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد 4، 1981م، ص 123.

[2] صلاح فضل ، شفرات النص، السابق ، ص24.

[3] نفسه، ص24.

[4] نفسه، ص24

تتسم بالالتفات، تلك التي تنادي الذات فيها تحت قناع الآخر[1] «الأنت».

وأحسب، أن تقنية التقنع في الشعر، مرت بتجارب شعرية إبداعية، عند الجيل الأول من الشعراء العرب، فقد رأى بعض النقاد أن قصيدتي بدر شاكر السياب «تموز جيكور» و«المسيح بعد الصلب»، تعدان أولى التجارب الشعرية، لكونهما اعتمدتا على إظهار ملامح توحد الشاعر مع رمزه. ويعترف صلاح عبد الصبور أن شخصية «تريزياس الكفيف» عند إليوت، قادته إلى الحديث عن قصيدة القناع، وإلى ممارسته لهذه التقنية عام 1961م في قصيدتين، هما «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب»، و«بشر الحافي».

كان على أية حال، التشكيل الشعري لقصائد القناع عند نفر قليل من الذين مارسوا هذه التقنية، قرين بحثهم النقدي لهذه الظاهرة. فالشاعر عبد الوهاب البياتي الذي كان رائداً في كتابة هذا النوع من القصائد، بل يعد أول من مارسها، ولبس شخصياتها أقنعة، سعى إلى تعريف مفهوم القناع نقديّاً، أوضح فيه أن القناع «هو ذلك الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية، والرومانسية»[2]، وقد ضمت بعض قصائده أقنعة شعرية.

وبدا عبد العزيز المقالح في سياق دراسة نقدية له حول ظاهرة استخدام القناع، وتوظيف شخصية وضاح اليمن التاريخية رمزاً، وقناعاً في قصائد بعض الشعراء العرب، ومن ضمنهم عبد الوهاب البياتي، محتفياً بإنجازات الشعر الغربي الحديث، وبتجارب إليوت الناضجة فيها، على وجه التحديد لهذه التقنية. كما أشار إلى أن التجارب الشعرية التي وظفت القناع، جاءت بناء على اطلاع هؤلاء الشعراء على تجارب حضورها لدى الآخر[3].

سيكون، من المهم الآن، أن نراجع بعض النماذج الشعرية العربية التي وظفت القناع، تقنيةً شعريةً، أو أبرزت ملامحها، لتأكيد حضورها في الشعر، لكونه أي القناع إحدى تأثيرات الآخر على الأنا الشعرية بوجه عام، وعلى أنا الشاعر بوجه خاص. فالشاعر عبد الوهاب البياتي يصور ثنائية الموت والميلاد، بما يشبه

---

(1) سعيد الغانمي، أقنعة النص، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1991، ص59.

(2) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعريّة، السابق، ص 35.

(3) عبد العزيز المقالح ، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، بيروت، دار العودة، ط1، 1981، ص30.

قناعين لوجه واحد، كما أن التاريخ عنده يتقدم مقنّعاً، لأنه يدخل إلى الفصل الجديد بقناع الفصل الذي سبقه.[1] وخارج سياقات توظيف القناع تقنيةً شعريةً في النص كاملاً، تكشف بعض السياقات الشعرية العامة له عن ورود مفردة «القناع» في إطار قصائده غير المقنعة، في إشارة تحيل إلى حضور هذه المفردة في اللاوعي «الباطني» عنده، وفي الوعي الظاهر الذي يغذي السياقات الشعرية بها:

مارست السحر الأسود في مدن ماتت

قبل التاريخ وقبل الطوفان

واستبدلت قناعي بقناع الشيطان

ظهرت لي لارا، وخزامى في موسيقى الأشعار

في حرف السين، وحرف الهاء وحرف الثاء[2]

تعددت الإشارات الباطنية الحاضرة في السياقات الشعرية عند البياتي، وكل سياق يحيل إلى معنى شعريّاً مغايراً، لكنه يتوحد من حيث دلالته اللغوية، ومن حيث حضوره النفسي الداخلي، والعقلي عند الشاعر، ومن هذه السياقات، «سقطت أقنعة المهرجين في وحول العار» قصيدة (18) تسع رباعيات»، و«اختفى قناع المرأة المجهولة» قصيدة «قصائد عن الفراق والموت»، وفي قصيدة (القربان) وهي مهداة (إلى بابلو نيرودا) «والطائر المنحوت في وجهك: هل مزَّق/ في الحلم قناع العاشق». و«متنكراً بقناع أعياد الطفولة أو عناد الرافضين» من قصيدة «ثلاثة رسوم مائية»، ومن قصيدة «الكاهنة» يقول: «أنا وأنت نرتدي أقنعة العشاق»، وفي قصيدة الكابوس «تحت شموس مدن أخرى وفي أقنعة جديدة / يبحث عن مملكة الإيقاع واللون وعن جوهرها الفاعل/ في القصيدة». كل هذه الإشارات السياقية تمنح دلالة القناع بعداً دلاليّاً في تفاعلاته. تكشف عن علاقة القناع بالشاعر، وبالكلمات، يقول البياتي في قصيدة «العراف الأعمى»:

يرتدي الشاعر ثوب الساحر الميت، يخفي وجهه تحت القناع ويعاني من حضور الكلمات.

---

[1] انظر عبد الوهاب البياتي، تجربته الشعرية، السابق، ص30.

[2] عبد الوهاب البياتي، ديوان «كتاب البحر» قصيدة «أحمل موتي وأرحل»، دار الشروق، القاهرة/ بيروت، 1985م، ط2، ص 47.

وحشة النبذ بأرض النوم والسحر، وآلام المخاض[1]

ويقول في مقطع آخر كاشفاً عن وجهة نظره كذلك، في ممارسة القناع في الشعر:

لم يزل يسقط فوق المدن الكبرى، فيخفي وجهها تحت القناع

هذا أنا أشنق نفسي مثل عصفور بخيط من شعاع[2].

جسدت صورة تشي جيفارا البطلة، نموذجاً، ورمزاً، وأملاً لكادحي العالم ومثقفيه بالنسبة للبياتي. وشكلت له كنه هذه المفردات، ودخولاً في ثنايا سياقاته النضالية. هذا السقوط لهذا البطل حفز الشاعر إلى البحث عن أسلوب شعري جديد، محاولاً أن يجد صيغة توافقية وتوفيقية بين «ما يموت وما لا يموت»، أي بين ثنائية «الموت والحياة» بين «المتناهي واللامتناهي»، بين «الحاضر، والمستقبل»، فكان البحث عن هذا الأسلوب، وكانت المعاناة معه طويلة، للعثور عن الأقنعة الفنية، تلك التي وضحها بقوله: «ولقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة. وكان اختيار بعض شخصيات التاريخ والأسطورة والمدن والأنهار، وبعض كتب التراث للتعبير من خلال «قناع» عن المحنة الاجتماعية، والكونية من أصعب الأمور»[3]. ويوضح البياتي أن نهجه في طريق القناع، أنه لم يكن طارئاً، أو فجأة، بل جاء حصيلة رحلة شعرية طويلة ومضنية بدأها «منذ شخصية «الجوَّاب»، و«المتمرد»، و«الثوري اللامنتمي» في «أباريق مهشمة» إلى شخصية «الثوري المنتمي» في «المجد للأطفال والزيتون»، و«أشعار في المنفى»، و«عشرون قصيدة من برلين»، و«كلمات لا تموت» إلى شخصية «الثوري في الثورة المستمرة»، في «النار والكلمات»، و«سفر الفقر والثورة»، و«الذي يأتي ولا يأتي»، و«الموت في الحياة»[4].

وإذا كان السفر بالنسبة للبياتي، ما هو إلا قناع الموت والحياة، فإن القناع ما هو إلا اتحاد رمزي بين الذات والجماعة، إنه الأنا باتصالها القوي بالآخر الجمعي

---

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان «الكتابة على الطين»، دار الشروق، القاهرة/ بيروت، ط3، 1985، ص 10.

(2) نفسه، ص 11.

(3) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، السابق، ص 34.

(4) نفسه، ص ص 34، 35.

المعبر عن الشعب، وهي حالة رمزية دقيقة، معقدة، ومتشابكة، تدخل سياقات قصيدة القناع في علاقات ضدّية أحياناً، وتتوحد في مجالات، أحياناً أخرى، تكون ضدّية حينما يحتدم الصراع بين ثنائية الأنا والآخر القمعي السلطوي، أو الآخر الضدي، وتتوحد حينما يشكل الآخر امتداداً للأنا، ويتكون جزءاً لا يتجزأ منها. إن العلاقات الرمزية المعقدة في كيان قصيدة القناع، والخصوصية الفارقة لها، استعصت ممارستها إلا عند قليل من الشعراء، وفي قليل آخر من القصائد. فالبياتي مثلاً لديه ثمانية أقنعة وظفها في معظم قصائده. منها: هاملت، وأبو العلاء، والحلاج، وعمر الخيام، ومحيي الدين بن عربي، والعطار، والسهروردي، وجلال الدين الرومي، ونعرض بهذا الصدد؛ نموذجاً لقناع محيي الدين بن عربي من قصيدة «عين الشمس أو تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق»:

كلّمني السيد والعاشق والمملوك

والبرق والسحابة

والقطب والمريدة

وصاحب الجلالة

أهدى إليَّ بعد أن كاشفني غزالة

لكنني أطلقتها تعدو وراء النور في مدائن الأعماق

فاصطادها الأغراب، وهي في مراعي الوطن المفقود

فسلخوها قبل أن تذبح أو تموت[1]

تنطوي بعض السياقات الشعرية عند أدونيس، على مفردات الكلمة «قناع»، هو كذلك، في إشارة دالة على تفاعل الشاعر مع دلالاتها السياقية، والتقنية. وعلى المنول نفسه الذي وجدناه عند البياتي، يستخدم أدونيس كلمة «قناع» في سياقات معبرة عن دلالات مختلفة، مثل قوله في قصيدة «17- مرآة الحجاج»، «وقال، بالسهام والقناع، لا بالصوت والكلام»، وفي قصيدة «قناع الأغنيات» يقول «خلف هذا القناع الطويل من الأغنيات»، وفي قصيدة «الإله الميت» يقول: «اليوم طرحت قناع البيت»، وفي قصيدة «وطن» يقول:

---

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان «قصائد حب على بوابات العالم السبع»، ص11.

للوجوه التي تتيبس تحت قناع الكآبة

أنحني؛ لدروب نسيتُ عليها دموعي[١]

ويقول في مقطع من قصيدة «القوقعة»:

مرَّ في أهدابنا وجه المدنية[٢]

ضائعاً تحت جليد الأقنعه

فهتفنا،

وفي مزموره من «الإله الميت» في قصيدته النثرية يقول أدونيس:

أنقش وجهي على الريح والحجر، أنقش وجهي على

الماء، أسكن الأفق، وعلى جبيني قناع من الموج[٣]

ويصل أدونيس إلى ذورة التعبير الباطني عن ضرورات تكوين الأقنعة واحتياجاتها، موضحاً السبب في توظيف القناع، لكي يختزل الغياب والحضور الزمني بكل إشكالياته، وشخوصه، وأزمنته، وأماكنه، داخل زمن القصيدة الشعرية، حين يقول في قصيدة «بابل»:

نتلمس أقنعة التكوين، ونحضن أزمنة مكسورة.

وتعددت السيّاقات الشعرية المحملة بكلمة «قناع»، ففي قصيدة «الضياع» يقول أدونيس: «الضياع، ألقٌ وسواه القناع؛»[٤]، يبحث عن أرض الشفافية في قصيدة «المدينة» «خلف ذاك القناع المعلق بالصخرة الدائرة»، ولكنه في قصيدة «الصقر» وقصيدة «الفصل الحجر» يحدد أشكال هذه الأقنعة، وأنماطها التي يسعى إلى تكوينها، ففي قصيدة «الصقر» يقول:

(وا فراتاه كن لي جسراً، وكن لي قناعاً)

وهو هنا، يريد الفرات قناعاً له، النهر قناع، أما في قصيدة «الفصل الحر»، فهو يريد أن يتقمص «نجمة» قناعاً، أو حتى نعجة، ليمارس أسلوبه الشعري:

---

(1) أدونيس، ديوان «أغاني مهيار الدمشقي»، بيروت، دار الآداب، بدون، 1988، ص 132.

(2) نفسه، ص 151

(3) نفسه، ص 87.

(4) نفسه، ص 155.

نجمةٌ نتقمص، نعجة لتعرف السماء وتشهد.

مارس أدونيس، تقنية القناع، أول مرة في ديوانه «أغاني مهيار الدمشقي»، الصادر عام 1961م، حينما استدعى مهيار الديلمي واتخذ من وجه «مهيار الدمشقي» قناعاً له، وهذه الممارسة اتسقت مع تحولاته الشعرية، تلك التي شكلت تحولاً مهمّاً في كتاباته الشعرية في هذا الديوان، وفي دواوينه اللاحقة من ناحية، ومن ناحية أخرى أذنت بفترة جديدة، التفت فيها الشاعر إلى التقنيات الفنية القادمة من الآخر، ولكنه أعطى لها بعداً تراثيّاً منحت الأنا الشعرية العربية، مثل غيره من الشعراء ومنهم: البياتي، والمقالح، ودرويش، وسعدي، ودنقل، هوية عربية، واكتسبت هذه الأقنعة هويتها العربية، من خلال استدعاء نماذجها من التراث العربي.

تكرر قناع «مهيار» في «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»، الصادر عام 1965م، وفيه وظف شخصية «صقر قريش» عبد الرحمن الداخل. وفي ديوانه «المسرح والمرايا» 1968، أعاد قناع مهيار. أما في ديوان «المطابقات والأوائل»، فقد تعددت أقنعته الشعرية، منها: قناع «النفري» و«جلجامش»، و«أدونيس»، و«أبو تمام»، و«أبو نواس»، و«ريلكه»، و«بودلير»، حوالي سبعة أقنعة في هذا الديوان، الذي يلاحظ فيه أنه تقمص بعض الشخصيات، المستمدة من التاريخ مثل «جلجامش» و«أدونيس»، وهما شخصيتان أسطوريتان بطلتان، ومن تاريخ الآخر الحديث شعراء تأثر بهم شعريّاً، على ما يبدو، وهما «ريلكه» و«بودلير». يقول أدونيس في قصيدة «تحولات الصقر»، التي مهَّد لها باقتباس طويل، من كلام عبد الرحمن الداخل، لابساً قناعه:

جئت إلى بغداد
في سعف النخل وماء النهر
في رئة العصفور
كان أبو تمامْ
مشتعلاً كالجمر
خلف شتاء الليل والأحلامْ
يكتب أغنية
بالقصب المكسور

لنجمة الميلاد

عن رحلة الصيف الشتائيةْ

سوداء سحرية

تحية الآتي إلى بغداد[١].

لم يكن أمل دنقل دون سواه من الشعراء، الذين وظفوا تقنية القناع في شعرهم، وأحسبه كذلك، ممن تنفس استدعاءه في سياق شعري، وبعيداً هذه المرة عن لبس القناع، تضمَّن نصه الآتي بوحاً لتفاعلاته معه. إذ جعل وجهه - في السياق الآتي يتخفى وراء قناع الذل، مصوراً حالة من التفاقم النفسي، كما في قصيدة «العراف الأعمى»:

أرشق في الحائط حد المطواة

والموت يهب من الصحف الملقاة

أتجزأ في المرآة

يصفعني وجهي المتخفي بقناع الذل

أصفعه .. أصفع هذا الظل

كل الناس يفارقهم ظلهم عند الليل

الإ ظلي ...[٢]

ولكنه، ما يزال يبحث عنه، في حالة تقصٍ، فهو مهم لديه لتأدية وظيفة كأنه يقود النبض إلى القلب:

ما زلت أرود بلاد اللون الداكن

أبحث عنه بين الأحياء الموتى .. والموتى الأحياء

حتى يرشد النبض إلى القلب الساكن

لكن ...!![٣]

---

(1) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، السابق، ص 487.

(2) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، السابق، ص 66.

(3) نفسه، ص 67.

وظف أمل دنقل في سياقات شعرية أخرى القناع تقنيةً شعريةً، فاستدعى رموزها التاريخية لمرة واحدة من التراث الإغريقي القديم «سبارتكوس..»، ولغير مرة، من التراث العربي القديم، المتنبي، أبو نواس، زرقاء اليمامة، كُليب. وينحاز أمل دنقل انحيازاً ظاهراً لاستدعاء الشخصيات التاريخية العربية أقنعةً، وإشارات يتقمصها في النص الشعري، يدخل -بالنسبة له- في نطاق الانتماء والهوية، على الوجه العام، وعلى مستوى آخر يتعلق بجانب التلقي على الوجه الخاص. وقد علل جابر عصفور سر هذا الالتفات القوي للرموز، والإشارات القومية العربية، الذي رأى «أن غربة القناع الأجنبي عن الوجدان القومي؛ هو الوجه الآخر من غموض الإشارة التاريخية، أو الأسطورية التي تحول بين القصيدة، وتوسيع دوائر التلقي العام ... ولذلك مضى أمل إلى النهاية في الإلحاح على ضرورة استبدال الأقنعة القومية بالأقنعة الأجنبية، ووضع التاريخ القومي، موضع الصدارة في علاقات الإشارة، والتضمين مهما اختلفت جوانبه الدينية، والسياسية، والاجتماعية، والأدبية.»[١] ولما كان السياق البحثي هذا، يقتضي تأكيد حضور الأقنعة في الشعر العربي، وتوظيف الشعراء العرب لهذه التقنية التي استدعوها من الآخر، لأنها تشكل مستوى فرعيّاً من مستويات تجلي علاقة الأنا بالآخر، فإن ثمة دراسات تناولت بشيء من التفصيل هذا الجانب، يمكن أن يحال قراءاتها إلى دراسة عبد الرحمن بسيسو [٢] كما أنه يمكن عرض بعض النماذج الشعرية الدالة على هذه الممارسة، ومنها استدعاء أمل دنقل نفسه لشخصية «سبارتكوس» قناعاً له في قصيدة «كلمات سبارتكوس الأخيرة»:

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان في انحناء
منحدرين في نهاية المساءْ
لا تحلموا بعالم سعيد...
فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد:
وإن رأيتم في الطريق «هانيبال»

---

[1] انظر جابر عصفور، مقالة «من أقنعة أمل دنقل»، عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، القاهرة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1999م، ص 337.

[2] انظر دراسة عبد الرحمن بسيسو، أقنعة الشعر العربي، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، 1996م.

فأخبروه أنني انتظرته مدى على أبواب «روما» المجهدة وانتظرت شيوخ روما — تحت قوس النصر — قاهر الأبطال، ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة ظللن ينتظرن مقدم الجنود..[١]

نموذج شعري آخر لأمل دنقل، يصور استخدامه لشخصية «المتنبي» قناعاً في قصيدته «من مذكرات المتنبي»، وعلاقته في الفترة الأخيرة بكافور، في دلالة من الدلائل التي تشير إلى السلطة العربية المعاصرة:

يومئ، يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده .. يأكله الصدأ

وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفيء

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر

أبصر أهل مصر...

ينتظرونه .. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع!

جارتي من حلب، تسألني «متى تعود؟»

قلت: الجنود يملأون نقط الحدود

ما بيننا وبين سيف الدولة

قالت: قد سئمت — مثلك — القيام والقعود

بين يدي أميرها الأبله

لعنت كافوراً

«ونمتُ مقهوراً»[٢]

أنجز عبد العزيز المقالح أولى خطوات استدعاء الشخصيات التاريخية أقنعةً في تجربته الشعرية، في قصيدته «مقتطفات من خطاب نوح بعد الطوفان» من ديوانه الأول «لابد من صنعاء»، الذي كان قد نشر عام 1970م، والقصيدة لا شك أنها كتبت قبل هذه الفترة بفترة طويلة. ولكنها كانت، في حقيقة الأمر، تجربة

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، السابق، ص 152.
(2) نفسه، ص 238.

مكتملة البناء التقنعي فيها . امتدت تجربة المقالح في هذا المضمار إلى عام 1997م، وتحديداً مع آخر قصيدة قناع كتبها، وهي قصيدة «على قبر غيلان الدمشقي» من ديوانه «أبجدية الروح»، ولفترة أظنها جاوزت العقود الثلاثة.

تنوعت المصادر التاريخية المستدعاة إلى النص الشعري عنده، فمن تلك الرموز القومية، اتخذ من شخصية «سليمان الحلبي» قناعاً قومياً في قصيدته «الرحلة الثانية لسليمان الحلبي»، من ديوانه «رسالة إلى سيف بن ذي يزن»، وهو مستدعى من التاريخ العربي الحديث منذ مئتي عام. ومن التراث القومي، وظف شخصيتين صوفيتين هما «سفيان الثوري» في قصيدة «من مواقف سفيان الصنعاني»، أما الشخصية الأخرى فقد كانت في قصيدة «على قبر غيلان الدمشقي»، وهي شخصية غيلان الدمشقي، ومن التاريخ القومي الشعري، (التراثي)، استدعاء شخصية «المتنبي» في قصيدة «من تداعيات الليلة الأخيرة للمتنبي في مصر»، وشخصية «عنترة بن شداد»، في قصيدة «البحث عن عبلة في مدينة الرصاص والرماد»، وهما من ديوانه «الخروج من دوائر الساعة السليمانية». أما شخصية ابن زريق البغدادي فقد تقمصها قناعاً في قصيدة «هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي» من ديوانه الذي حمل الاسم نفسه.

أما مصادره اليمنية المحلية، فقد كانت قناع «سيف بن ذي يزن»، وقد جاء في قصيدتين هما «من يوميات سيف بن ذي يزن في بلاد الروم»، و«من يوميات سيف بن ذي يزن في بلاد فارس». من ديوان «رسالة إلى سيف بن ذي يزن»، واستدعى شخصية «سيف بن ذي يزن» كذلك في قصيدة «سيف بن ذي يزن وحوار مع أبي الهول» الديوان نفسه. وقدم شخصية علي ابن الفضل قناعاً في قصيدة «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل»، من ديوانه الذي حمل الاسم ذاته. كما استلهم قناع الشاعر اليمني «وضاح اليمن»، في قصيدته «عودة وضاح اليمن»، من الديوان الذي حمل الاسم ذاته «عودة وضاح اليمن»، ما يشير إلى أن المقالح، جعل أقنعته الشعرية عناوين لبعض دواوينه الشعرية، وفي هذا الديوان، كتب كذلك قصيدة «من أحزان الليلة الأخيرة لعمارة اليمني»، حيث استدعى شخصية الشاعر اليمني «عمارة».

استدعى المقالح، بعض الشخصيات من الموروث الديني أقنعةً شعريّةً منها «نوح»، و«يوسف» عليهما السلام، والنبي «محمد» -صلى الله عليه وسلم- في قصائد «مقتطفات من خطاب نوح بعد الطوفان» و«من حوليات يوسف في

السجن» من ديوان «عودة وضاح اليمن»، وشخصية الرسول «محمد» في قصيدة «من عذابات محمد» من ديوان « لابد من صنعاء». ما يفضي إلى تعدد في استخدام الأقنعة، بلغت خمسة عشر قناعاً، إذ يكون المقالح بذلك من بين أكثر الشعراء، استدعاء للشخصيات التاريخية أقنعة تاريخية[1]، ويمكن أن يقدم نموذجاً دالاً على هذا النهج الذي انتهجه المقالح، بمقطع من قصيدته «الرحلة الثانية لسليمان الحلبي»، مستخدماً قناع المناضل العربي السوري «سليمان الحلبي»، الذي قتل بخنجره «كليبر»، قائد الحملة الفرنسية على مصر، وقد أعدمه الفرنسيون بعد ذلك في مصر عام 1800م:

فدعوني مرة أخرى إلى الفساط أرحل

ربما عاد (كليبر)

يزرع النيل بسود الخطوات

وعلى الأهرام كالفرسان يعلو

كالبغايا يتكسر [٢]

وحين استخدم شخصية «يوسف» عليه السلام، قناعاً في قصيدته «من حوليات يوسف بالسجن»، كتب فيها:

حين جاءت إلى الجُب قافلة

ومن الجب أنقذني أهلها،

ورأيت السماء ضحكت. كأني من رحم الأرض

جئت. وها أنذا الآن في الجب. [٣]

استطاعت شخصية المتنبي، أن تكتسب حضوراً لافتاً، عند أغلب الشعراء العرب، استدعاء، أو قناعاً، ربما للخاصة الشعرية التي جمعتهم به، ولكونه كان بارزاً في علاقته التضادية مع السلطة، على الرغم من اتفاقه أحياناً معها، أو اختلافه، ولكن

---

(1) راجع، أحمد ياسين السليماني، «القناع التراثي في الشعر اليمني المعاصر»، رسالة ماجستير، السابق.

(2) عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، السابق، ص 391.

(3) عبد العزيز المقالح، ديوان «عودة وضاح اليمن»، بيروت، دار العودة، ط1، 1976م، ص 20.

علاقات التنافر التي جرت، لاسيما بينه وبين كافور حاكم مصر آنذاك، مثل بالنسبة للشعراء العرب، موقفاً تضادياً، وتنافرياً مع السلطة، فاستحسنوا هذا الرمز الذي يصوّر العلاقة المتوترة بين الشعراء العرب والسلطة.

أما سعدي يوسف، فتبدو عنده ظاهرة توظيف صوت آخر ينوب عن صوته، واضحة، وهو بهذا ينأى بنفسه عن الغنائية، والمباشرة، أو كما حددها طراد الكبيسي باستخدام الصوت الثاني، أو الشخص الثاني، أي ما يمكن أن نسميه بـ(كوموفلاج) بديلاً عن الصوت الأول، أو الشخص الأول (الشاعر)[1]. هذا الخط (النفس – اجتماعي) الذي انتهجه سعدي يوسف في بعض قصائده، أو حين اتجه نحو الدخول في حوار مع صوت آخر، أو (شخص آخر) يتجاذب معه أطراف الحديث، كل هذه الأصوات كما في «الأخضر بن يوسف»، و(الشخص الثاني)، و(العمل اليومي)، تنبع من موقف إيديولوجي يتحرر الشاعر فيه عن ذاتيته، متجهاً نحو الآخر، مخاطباً ذاته وغاصا في أعماقها. هذه العملية انطوت على مكاشفة، جعلت سعدي يوسف نادر الاستخدام للشخصية قناعاً، إلا في قناع «الأخضر بن يوسف» مرة واحدة، لأن لغة سعدي تعتمد دائماً على بساطة التركيب التي تحيي من داخلها عمقاً مؤثراً في المتلقي. وشخصية «الأخضر بن يوسف» شخصية موظفة بطريقة جديدة عند سعدي، فهو لا يلبسها قناعاً مباشراً أسوة بغيره من الشعراء، ولكنه يجعلها تلبس نفسها هذا القناع، هي ليست قناعاً له، بل هو قناع لها من خلال ما يسوق من حوار معها فتجيء شخصية مخترعة، ممزوجة الاسم من قبل، مركبة من اسم شخصية في جزئها الأول، ومن اسمه في جزئها الثاني، وفي قصيدة «عن الأخضر أيضاً» في المقطع الأول توضيح لذلك التداخل، والتطابق، والذوبان:

رأيتُك في قرطبة

وكنتَ تبيع الجلود التي حملتْ رسمنا

والجلود التي حملت وسمنا

والجلود التي نرتديها.[2]

---

[1] سعدي يوسف، ديوان «الليالي كلها»، ديوان سعدي يوسف، المجلد 1، السابق ص102.

[2] سعدي يوسف، نفسه، ص 102.

ويقول في مقطع آخر من القصيدة نفسها (حوار مع الأخضر بن يوسف)؛ مخاطباً «الشخصية المركبة منه ومن الآخر (الأخضر)، الشخصية المختزلة من قبله والتي يشكل هو جزء منها:

سنجلس – إن شئتَ – حيناً

نفكر في أمرنا مرةً

نفكر في أمرنا مرتين[1]

إنه، يحاول، في قصيدة «الأخضر بن يوسف ومشاغله»، أن يتحسس القناع، ويباشر في تقمصه من خلال «الشخصية المركبة» التي اخترعها، وحاول أن يطورها ليتخذها قناعاً له في هذا القصيدة، وهي شخصية، دوناً عن غيره، ليست مستدعاة من التراث الإنساني الأسطوري أو الإغريقي القديم، ولا من التراث العربي والإسلامي، ولا إشكاليتها في الغياب تتداخل مع إشكاليته، إنه هنا، يجعلها حاضرة اسماً وإشكاليةً، يجعل الحضور هو الذي يستدعيه الغياب، لأن الحضور هنا، بإشكاليته يمكن أن يحيل إلى الغياب، يريد سعدي أن يكون أكثر إيماناً وقرباً بالواقع، وأكثر التحاماً معه:

ساستخدم اسمك...

معذرةً

ثم وجهك...

أنت ترى أن وجهك في الصفحة الثانية

قناع لوجهي

وأنت ترى أنني أرتدي الربطة القانية

أتذكرها؟[2]

ينبغي لنا أن نشير، أخيراً إلى جانب الإشارة السابقة، بأن تقنية القناع، ما هي إلا تقنية استخدمتها الأنا الشعرية بناءً على استخدامها الأول لدى الآخر، وهي وقد استدعيت إلى الشعر العربي من الآخر الأوربي، تقنيةً فنيةً شعرية فحسب،

---

(1) نفسه، ص 103.

(2) نفسه، ص 171.

أما استخدام القناع بوصفه غطاءً على الوجه، فقد استخدم عند غير الأوربيين. ولكن الإشارة الأخيرة التي نحن بصددها الآن، هي أن توظيف هذه التقنية في الشعر العربي جاء تحايلاً على الآخر القمعي (السلطة) وما شابهها، ممن لديهم سلطة القمع على الأنا، وهي حالة لتمرير موقف الأنا المصورة للإشكاليات المعاصرة المطروحة بعيداً عن السلطة القامعة أو تمويهاً عليها. هذه السلطة التي تشكل آخر بالنسبة للأنا الشاعر. وفي كل الأحوال يكون موقف الأنا معارضاً لموقف الآخر (السلطة).

2- ظاهرة الانحراف الشعري – «الشاعريّة»

برز مفهوم الشاعرية، مفهوماً نقديّاً لافتاً، ومتحولاً مهمّاً في الدراسات النصية، بنوعيها الشعري والروائي، حين باشرت هذه الدراسات البحث عن حضورها البارز، وخصائصها المميزة في النص، والتفتت إلى ظواهرها التي أدت إلى خلقها في النص، بفعل العلاقات الجديدة الناشئة للأنساق اللغوية. برز مع هذا المفهوم، مفهوم آخر هو مفهوم «الاستراتيجيات» الذي يقوم بمهامه المنظمة، تلك التي تتجلى بعد عملية تكوين النص، الذي تجتمع فيه المعايير الاجتماعية، والتقاليد الأدبية، فيتكون رصيد النص، الذي تشكل فيه المعايير الاجتماعية، والإيحاءات الأدبية سياقاً مرجعيّاً، يجمع بين سمات الواقع الحقيقية، والمتخيل الإبداعي، فتكون وظيفة الاستراتيجيات: «هي تنظيم عملية إضفاء الواقع هذه، وهي تؤدي هذه المهمة بطرق عديدة. فهي تحدد الصلات بين مختلف عناصر الرصيد»[1]. هذه الوظيفة المتعلقة بموضوع الاستراتيجيات، هي التي أفرزت النموذج البنيوي لظاهرة «الانحراف» الذي يعد شرطاً أساسياً لتوليد «الشاعرية»، وإفرازاً متولداً من العلاقات اللغوية التي يبرزها المؤلف في السياقات النصية.

وضع جان موكاروفسكي الخطوط الأولية لنموذج ظاهرة «الانحراف» في مقالة كتبها بعنوان «اللغة المعيارية، واللغة الشاعرية» عام 1940م. ربط فيه خلق الشاعرية في النص الشعري، بالخروج عن المعيارية، بمعنى أن هذه العملية، عملية العدول عن المألوف، هي التي تؤدي إلى توليد الشاعرية، وجاء في نصه «إن مخالفة معيار النموذج القياسي، والانحراف المتصل عنه هو ما يجعل الاستخدام الشاعري

---

(1) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م، ص 95 .

للغة ممكناً. وبدون هذه الاحتمالات لما كان هناك شعر»[١]. وبعيداً عن الانتقادات التي قيلت في هذا المفهوم، تلك التي نحّاها، وتجنبها فولفجانج إيسر، واستنتج المعنى الجوهري لهذه الظاهرة، والتي أطلق عليها «النظرية الانحرافية»، وأقوى الأراء التي قيلت عنها، منذ تلك الفترة حتى عصر لوتمان، وجدها تعني أن مخالفة النموذج القياسي له «خاصية شاعرية»، لأن النموذج القياسي دائماً ما تستثيره المخالفة. فليست المخالفة في حد ذاتها هي التي تتحول إلى شرط «للخاصية الشاعرية، بل العلاقة التي توجدها»[٢]، ويقدم فولفجانج إيسر ما ألمح به موكاروفسكي إلى هذا الموقف، في فقرة في هذه المقالة، كشفت عنه حين قال موكاروفسكي: «إن الخلفية التي نلمحها وراء العمل الشعري، وتتألف من العناصر التي تأبى التحرك نحو المقدمة، تعتبر ثنائية: معيار اللغة المعيارية، والمعيار الجمالي التقليدي. فكلا الخلفيتين حاضرتان دائماً، ولو أن إحداهما تكون لها السيادة في الحالة المحددة».[٣]

يلخص فولفجانج مفهوم الانحراف، بتعريف دقيق يراه ذا بُعد واحد للنص الأدبي، يقوم على افتراض واحد بأنه «هو انحراف النص عن المعيار»[٤]، والواقع أن هذا الخروج عن المعيار، أو المألوف يتأسس وفق حضور اللغة الشعرية، ومستويات تداخل بعضها ببعض، على أن هذه المخالفة لا تتم على مستوى اللغة وحدها، بل تتم حتى في الانحراف «عن المعايير الأدبية عليها، وتعتبر أسلوبيات ريفاتير البنيوية مثالاً رئيساً على ذلك»[٥]. وربما تتصاعد مستويات الانحراف «وتتراوح من مخالفة المعيار أو مجموعة المبادئ الثالثة حتى تصل إلى الإنكار التام لكل ما هو مألوف»[٦]، وتؤدي هذه الحقيقة إلى نوع من التوتر، يصور فولفجانج ردات الفعل فيها. «حيث تتحول المخالفة إلى تهيج يبدأ في جذب الانتباه إلى نفسه. والتوتر يحتاج إلى تهدئة، والتهدئة تتطلب إشارة لا تتطابق مع الإشارات التي أثارت التوتر أصلاً»[٧].

---

(1) نفسه، ص 96.

(2) نفسه، السابق، ص 96.

(3) نفسه، ص ص 96، 97.

(4) نفسه، ص 97.

(5) نفسه، ص 97.

(6) نفسه، ص 98.

(7) نفسه، ص 98.

وفي رأي جان موكاروفسكي أن العمل الفني نفسه «يكتسب القدرة على الإشارة إلى الواقعة التي تكون مختلفة تماماً عن الواقعة التي يصورها، وإلى أنظمة قيم أخرى غير تلك التي تنشأ منها، وأقيم عليها...»[1]، يحدث صراعاً داخلياً فيما وراء النص؛ إذ يرى موكاروفسكي «أن الخلفية التي ندركها فيما وراء العمل الشعري، تتكون من مكونات، لا ترغب في الظهور على السطح، وتقاوم هذا الظهور، وهي بالتالي ثنائية: معيار اللغة الفصحي، والقاعدة الجمالية القديمة»[2]، لأنها إن ظهرت، فإن النص سيفقد شاعريته، وستحوله الجماليات القديمة إلى نص رتيب، وسيكون هو متجمداً في نفق التكرار والجمود. ولهذا، فإن الانحراف عن هذه الثنائية، والخروج عن قواعدها، وصرامتها، وعن واقعية التركيب اللغوي العادي، هو الذي يحيي الشاعرية في النص،وينميها نتيجة إدخال اللغة في سياقات تركيبية مغايرة، ومجاوزة جديدة، علاقات ما كان لها أن تنشأ لولا خروجها عن المألوف، والمعيارية، فتنشأ مكونات شعرية غير معيارية، تجد أثرها الشعري البالغ في المتلقي، إذ إن المتلقي هو الذي يحس ويستشعر عبر قراءة النص الجديد بالشاعرية.

حفلت الدراسة التي تقدم بها كمال أبو ديب عن «اللانحوية» (Ungrammaticalness)، في كتابه، «في الشعرية»، بحقل معرفي واسع، ابتدأ بالحديث عن المدارس النحوية الحديثة التي حلل بعض من الدارسين فيها الشعر بكونه «يولد جُملاً لانحوية»[3]، وهو عمل يقوم في رأي أبي ديب، «على الفجوة القائمة بين اللغة السوائية (Standard)، وبين الانحراف عن هذه اللغة والاتجاه إلى خلق تركيب نظمي يخالف البنية التركيبية لها»[4]. وتحدث عن إرهاصات هذه الظاهرة، ومنها المفهوم الجزئي لها المتعلق بالاستخدامات الاستعارية في اللغة، بكون الاستعارة لا تمثل «كل شيء في لغة الشعر»[5]. وجنح لتصوير السرياليين

---

(1) انظر: جان موكاروفسكي، مقالة «الوظيفة الجمالية والمعيار الجمالي، والقيمة الجمالية بوصفها حقائق اجتماعية»، كتاب ك. م نيوتن. نظرية الأدب في القرن العشرين ترجمة: عيسى علي العاكوب، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1996م، ص 35.

(2) سامي إسماعيل، جماليات الشعر، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002م، ص 137.

(3) كمال أبو ديب، في الشعرية، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987م، ص 139.

(4) نفسه، ص 139.

(5) نفسه، ص 139.

المماثل لعلاقة اللغة بالشعر. تصدى أبو ديب «لظاهرة الشعرية»، واستنتج من خلال ممارسته التطبيقية لبعض النماذج، بحثاً عنها ينتج «إما عن مظاهر تعبيرية للفجوة: مسافة التوتر أو تحولات (transformations) لها».[1] إذ إن مفهوم التحولات هنا، يأخذ منحًى جديداً «لا ينحصر في الطبيعة التي يمتلكها المفهوم في النمو التحويلي، مثلاً، بل يتسع ليخرج من نطاق النص أو اللغة، ويدخل مجال الثقافة، والعلاقة بين الأنا والآخر»[2]. فهو يقرب بهذا التوسع إلى دراسات ليفي شتراوس الأنثروبولوجية، وإلى محاولات أمبرتو إكو في تحليله للبنية في مجالات ثقافية، وفنية مختلفة.

يحدد كمال أبو ديب، إذن مجالات الشعرية. في إطار دراسته لما سماه بالفجوة التي تعني مسافة التوتر؛ الناشئة من خلال التركيب اللغوي في السياق الشعري، ولكنه لا يحددها في هذا الإطار نفسه، إذ يؤمن أن علاقة الشعرية بالشعر علاقة جوهرية، «وطريقة في رؤيا العالم، واختراق قشرته إلى لُباب التناقضات الحادة التي تنسج نفسها في لحمته وسداه، والتي تمنح الوجود الإنساني طبيعته الضدية العميقة: مأساة الولادة وبهجة الموت، وبهجة الولادة ومأساة الموت»[3]. ويتوسع في فهمه لها بتصوره للشعرية بأنها «قدرة عميقة نادرة على استيطان الإنسان والعالم»[4]، وهي إلى جانب ذلك «نزوح الإنسان الدائب إلى خلق بعد الممكن، الحلم، الأسمى في عالمه وفي ذاته الشعرية».[5] فالشعرية في إطار الفجوة: مسافة التوتر عند أبي ديب محاولة للإجابة عن سؤال يسعى جاهداً «لاكتشاف خصوصية اللغة حين تكتب، أو تؤلف شعراً في مقابل خصوصيتها؛ حين تكتب قصة، أو لوحة، أو قطعة موسيقية»[6].

ظاهرة الانحراف، إذن، وإن عُرفت في حدود ضيقة عند العرب بـ«العدول» عن «مجالات محددة نحوية»، أو «إيقاعية» في الشعر بما عرف «بالضرورة الشعرية»؛ فإنها بأبعادها الواسعة، وفتوحاتها النقدية، والثقافية، والشعرية، إنما وردت إلى الأنا الشعرية عبر الثقافة النقدية للآخر، في عملية تنطوي على دراسات

---

(1) نفسه، ص 142.
(2) نفسه، ص 142.
(3) نفسه، ص 143.
(4) نفسه، ص 143.
(5) نفسه، ص 143.
(6) نفسه، ص ص 143، 144.

بحثية منهجية، درست نهج الشعر، ومساراته التحويلية، واستنتجت معالم الشعرية فيه. فرَّقت ما بين اللغة بكونها لغة، وبين اللغة الشعرية التي تستقل عنها، ولكنها تضم حقلاً معرفيّاً واسعاً يخضع لرؤية المؤلف والمتلقي؛ كُلاً على حده.

وقبل أن نمضي في بحث هذه الظاهرة في بعض نماذج الشعر العربي الحديث، ونجرى بعض التطبيقات عليها، بغية تأكيد تجلي علاقة الأنا الشعرية بالآخر الشعري والنقدي، فإن «ظاهرة الإنحراف»، أو «الانزياح»، تعد خرقاً «للقواعد وخروجاً على المألوف، أو هو احتيال من المبدع على اللغة النثرية؛ لتكون تعبيراً غير عاديٍّ عن عالم عاديٍّ.. وهذا يعني أن الانزياح يتم بابتعاد لغة الشعر عن لغة النثر، ويتم هذا الابتعاد بالصناعة الشعرية»[١]، وهو الأمر الذي أفضى بـ «جان كوهين» إلى اعتماد هذا «الانزياح شرطاً أساسيّاً وضروريّاً في النص الشعري»[٢]، ولا تقتصر هذه الظاهرة «الانحراف»، أو «الانزياح» على ما أطلق عليه بالضرورات الشعرية، إنها أبعد من ذلك؛ إذ تعتمد في المفهوم النقدي الجديد، على الصيغ اللغوية الناشئة من العلاقات التركيبية البنائية الجديدة للغة في الشعر، تلك التي تنشأ من إبداعية المرسل، وتأليفه لأنماط جمل، وسياقات شعرية، تجعل من اللامتجانس يدخل في التركيب الشعري بعلاقة التجانس، ويترك تجلياً جماليّاً في المتلقي.

هذه بعض النماذج التي تتجلى فيها بعض الانزياحات الكاشفة عن الانحراف الشعري، وسوف نتناولها، هنا، على صعيد الجملة الشعرية، وتركيباتها اللغوية السياقية فحسب، وتظهر النماذج الآتية لأدونيس كاشفة عن حضورها. ففي قصيدة «البهلول» من ديوانه «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» يقول :

(بين أن يرتفع الحجاج سيفاً
ليشيد الدولة العظمى، وتبني
لغة الحلاج كوخاً...
اطرح السيف واختار ... لماذا[٣]

---

[1] خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، دمشق، مطبعة الجمهورية، ط1، 1991، ص99.

[2] نفسه، ص 99.

[3] أدونيس، ديوان «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»، الأعمال الشعريّة الكاملة، المجلد الثاني، السابق، ص 342.

في هذا النص نرى الانحراف المجسد للشعرية، ففي الجملة (بين أن يرتفع الحجاج/ سيفاً)، نجد أن كلمة «سيفاً» ظاهرة انزياحية، ففي اللغة العادية غير الشعرية، يمكن أن نأتي بعده اختيارات عادية وطبيعية لها، كأن نقول: (بين أن يرتفع الحجاج إلى فوق)، و(يرتفع الحجاج بمناصبه)، (يرتفع الحجاج فوق منبره) وغيرها من الاختيارات اللغوية، ولكن أدونيس باستخدامه للانزياح صوّر ارتفاع الحجاج بالسيف (سيفاً)، دالة مهيمنة على بطشه، وقمعه، وعنفه هذا التصوير للسيف الذي بنى دولة الحجاج، قابلة باللغة التي تبني للحلاج «الكوخ». إذ يأتي الانزياح من جملة، «وتبني/ لغة الحلاج كوخاً»، كلمة «كوخ» نتاج العملية الانزياحية، حيث يمكن أن يقول أدونيس في اللغة النثرية العادية (تبني الناس للحلاج كوخاً) أو (تبني اللغة للحلاج مقالة) ويمكن أن تتعدد الاختيارات هنا في الكلمتين «اللغة والكوخ»، ولكن استخدام أدونيس لكلمة تبني «لغة الحلاج كوخاً»، شكلت مصدراً للشعرية، إذ نجد في الكلام العادي يتسأل المرء كيف تبني اللغة كوخاً؟ ولكنها في السياق الشعري تحيل إلى دلالة استعارية، يأخذ «الكوخ» قيمة إشارية إلى بناء عظيم، يجمع بين التواضع وبين القيمة البنائية، لأن معنى «الكوخ» في السياق الشعري هنا، يشير إلى بناء أكبر، ليس هو الكوخ الهش، سريع التهدم، إنه علامة إشارية إلى بناء قوي صنعته اللغة، التي تعني العقل، والفكر، والثقافة، والعلم، وغيرها من المفردات. وقد تم الانزياح كذلك في النقط الثلاث التي وضعها الشاعر؛ لكي يملأ المتلقي خياراته الشعرية، فحينما يطرح المرء السيف، فيعني ذلك أنه اختار «السلام»، لكن الشاعر جعل مقابلها اللغوي الشعري في فراغ، إعمالاً لذهنية المتلقي ومتخيله. فالسيف يقابله / القلم (اللغة – الشعر) . وهنا تتعدد الخيارات لينبوع الشعرية، ونجد المفردات المعبرة على اللامتجانس، قد دخلت في علاقات لغوية سياقية، ولدت اللغة الشعرية، والشعرية فيها:

يرتفع الحجاج – سيفاً، تبني لغة الحلاج – كوخاً، اطرح السيف واختار – القلم أو الكتابة، أو ...). كلها مصادر حقيقية للشعرية بسبب ظاهرية الانزياح (الانحراف).

ومن تجليات هذه الظاهرة في نماذج أخرى من قصائد أدونيس؛ ما ورد في قصيدته (ساحر)، من «مرايا وأحلام حول الرماد المكسور»، من ديوانه «المسرح والمرايا» حين يقول:

أنا تاريخ ذلك الغصن السائح

في غابة الرؤى والمجاعة

سار وجهي في قبة الموت[1] .

فالتضادات الحاصلة التي تحولت بعد ذلك في السياق الشعري إلى متفقات، (أنا – تاريخ)، و(أنا تاريخ/ الغصن) (الغصن/ السائح). كما جاء في الجملة الشعرية الأولى، وفي الجملة الثانية (غابة/ الرؤى والمجاعة)، وفي الثالثة (سار / وجهي) و(سار وجهي / في قبة الموت). نلحظ أن الانزياح يتم مرة على مستوى مفردة مع مفردة أخرى. ومرة أخرى يتم على مستوى أكثر من مفردة مع سياق آخر يحتوي على أكثر من مفردة. إذ يتكون المستوى إلى سياق مقابل لسياق آخر، في حين أنه نفسه يتكون انزياحيا. وهذا مثال آخر من هذا الانزياح في قصيدة «أول الشعر»، يظهر في مفردات «المدى»، و«النداء»، و«الصدى»:

أجمل ما تكون أن تخلخل المدى

والآخرون – بعضهم يظنك النداء

بعضهم يظنك الصدى[2].

تؤدي بعض نماذج عبد الوهاب البياتي الوظيفة نفسها، وتخلق فيها الشعرية نتيجة التركيبات اللغوية الجديدة في بناء الجملة الشعرية، وسنعرض لبعض هذه الحالات، كما في هذا المقطع من قصيدته «قصائد حب إلى عشتار» من ديوانه «الكتابة على الطين»:

نبتت لي أجنحةٌ

وأنا أحمل من منفى إلى منفى تعاويذ الملوك السحرة

في الوقت الذي، يمكن أن يكون من الطبيعي أن ينبت للشاعر شعر في جسمه أو شجرة في حديقة منزله، نجده هنا ينحرف عن هذا التعبير النثري، باستخدامه لكلمة أجنحة، ويتفاقم الأمر حينما نتصور أنه يحمل مثلاً حقيبته من منفى إلى منفى، ولكننا نجد الشاعر، هنا، قد أناب عليها بكلمات «تعاويذ، الملوك، السحرة»،

---

(1) أدونيس، ديوان «المسرح والمرايا»، المجلد الثاني، السابق، ص 244.

(2) نفسه، ص 456.

لكي يصور موقفاً اجتماعيّاً، وتراتبياً، لكي يجسد في النص رؤيته للعالم، وللواقع الذي يعيشه. وفي نموذج آخر من القصيدة نفسها نتلمس حضور هذه الرؤية، حينما يبحث في بابل عن «خصلة شعر». وبابل المدينة، هي مدينة الحضارة البابلية، وهي نفسها المدينة المعاصرة، ففي الكلام النثري العادي يمكن أن يقال إن الشاعر يبحث في بابل عن صديقه، ولكنه لكي يعطي البعد التاريخي في الغياب، في تداخله مع الحضور، يجسد فيه رؤيته للعالم، فإنه يبحث في بابل عن بقايا حضارة عظيمة، ولو «خصلة شعر».

وأنا أبحث في بابل عن خصلة شعر علَّقتها

الريح في حائط بستان

عن نقوش وكتابات على الطين وآثار الحريق[1]

الشعرية الناتجة عن هذا التداخل، الزمني، والمكاني، واللغوي، فاقم شعريته، بعبارة «وآثار الحريق»، غير المتوقعة في السطر الشعري. مثلاً يمكن أن يقول الشاعر، وكتابات على الطين والفخار وأواني قديمة، لكنه جاء بـ«آثار الحريق» ليأتي بدلالة على حياة مكتملة، رغم أنها غير متوقعة، وهي دلالة من دلائل الحضارة، وعلى دليل من أدلة وجودها في الحاضر، لكي تذكر الشاعر بها، أو بخصلة الشعر، الشاعر يبحث عن أي شيء وإن كان صغيراً، يذكره بعظمة هذه الحضارة، المفقودة الآن.

هذه نماذج أخرى، تلقيناها من نصوص محمود درويش، تكشف عن وجود الشعرية الناتجة عن هذا الانحراف، ففي قصيدة «الأغنية والسلطان» من ديوان «أغنيات إلى الوطن»، نجد انحرفاً واضحاً، فالدم يحمل لوناً، لكن الشاعر يجعل اللون صوتاً، أما العاصفة التي تقدم بصوتها، يمنحها الشاعر لوناً، وتظهر انزياحات أخرى مثل ميلاد الريح في قصيدة تشهد على حضور انحراف اللغة الشعرية الذي تؤدي إلى الشاعرية:

كان صوت الدم مغموساً بلون العاصفة

وحصى الميدان أفواه جروح راغفة

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان «التابة على الطين»، السابق، ص24.

وأنا أضحك مفتوناً بميلاد الرياح عندما قاومني السلطان[١]

أو كمثل ما جاء في قصيدة «قاع المدينة»، من ديوان، «العصافير تموت في الخليل».

وخرجت من جلدي

لأغرق في شوارعك القتيلة[٢]

وحملت قصيدة «عَوْد إسماعيل» من ديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً» هذا المقطع:

تحت القصيدة: تعبر الخيل العربية تعبرُ

العربات فوق كواهل الأسرى. ويعبر تحتها

النسيان والهكسوس يعبر سادة الوقت،[٣]

وفي ديوانه الأخير «كزهر اللوز أو أبعد»، يقول في قصيدته «يد تنشر الصحو»:

يد تنشر الصحو أبيض، تسهر،

تنحني وتأمر، تنأى، تدنو، وتقسو

وتحنو يد تكسر اللازورد بإيماءة،

وترقص خيلاً على التهويد يد تتعالى.[٤]

وتنبري عديد من قصائد عبد العزيز المقالح؛ مولعة بهذا المنحى نحو الشعرية، إذ يوظف اللغة توظيفاً ذكياً، لإثمار اللغة الشعرية الخلاقة والمبدعة، ويمكن في ضوء ما سبق، أن نستنتج مواقع عديدة امتلأت بالشعرية، وبالانحراف الشعري المؤدي إليها، ففي قصيدته مثلاً «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل» يقول المقالح، مكوناً علاقة جدلية بين السيف والجوع:

---

(1) محمود درويش «الأعمال الكاملة»، السابق، ص 248.

(2) نفسه، ص 256.

(3) محمود درويش، ديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً»، لندن/ بيروت/ قبرص، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 1995، ص 48.

(4) محمود درويش، ديوان «كزهر اللوز أو أبعد»، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2005، ص 77.

خذي السيف من جوعنا واكتبي

فالكتابة بالسيف باب إلى الخبز، نافذة تتألق أسرارها[1]

في مظهر آخر من المظاهر التي تتجلى فيها الشعرية، سنعرض له، نجد الشاعر عبد العزيز المقالح يستخدم أفعال مثل «هطلت»، «ألقت»، «تعرت»، «عانقها»، داخلة في علاقات مع غيرها من المفردات اللغوية، تبدو في الكلام العادي غير منسجمة، وغريبة التركيب، ومنحرفة، ولكن هذا الانحراف حينما بُث في سياق شعري، تحولت معه العلاقات غير المنسجمة بين هذه الأفعال وغيرها، إلى علاقات تجانس وانسجام، شكل مصدر الشعرية المنبثقة من هذا التداخل، كما في قصيدة «القصيدة»، من ديوان الشاعر المقالح الأخير «بلقيس وقصائد لمياه الأحزان»:

هطلت على الورق القصيدة

بعد أن ألقت ثياب الرعشة الأولى

تعرَّت في الهواء الطلق

عانقها بياضٌ عاشقٌ

وأنامل من فضة كالصبح[2]

ينبري، هنا، مقطع آخر من مظاهر الانحراف المؤدي إلى الخروج من المعيارية اللغوية، واللغة الجمالية القديمة إلى جمالية شعرية جديدة، تبدو فيها الأفعال كذلك داخلة في تضاد مع المفعول به، أو الاسم المجرور، هذه الأفعال هي (خدعت العصافير)، (هجوت الحدائق) (اختصمت مع الشمس)، (انتظرت الزمان الجميل) لتتحول إلى صيغ متشابكة غير متضادة، ومتجانسة شعرياً، وسنجد أن هذه الشعرية تتراوح تصاعداً ونزولاً، ارتفاعاً وانخفاضاً، في سياق يتحدث عن الآخر:

سأعترف الآن إني خدعت العصافير

إني هجوت الحدائق

إني اختصمت مع الشمس

---

(1) عبد العزيز المقالح – ديوان «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل»، السابق، ص 46.

(2) عبد العزيز المقالح، ديوان «بلقيس وقصائد لمياه الأحزان»، المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة، ط1، 2005م، ص 98.

إني اتخذت طريقي إلى البحر منفرداً

وانتظرت الزمان الجميل

فما كان إلا السراب

وما كان إلا الخراب[1]

هذه المظاهر سنجد مقارباتها في مواقع من نصوص الشاعر سعدي يوسف، وإن كانت لا تظهر كثيراً في شعره، نظراً لقرب أسلوبه إلى البساطة، وإلى الكلام غير الغامض الذي يتجرد من الاستعارات، ولكنه حينما يدخل في علاقات نسقيه مع أي نسق شعري، يدخل في علاقات مع نسق آخر، أو سياق مع سياق آخر تتكون بنى من الإيقاعات الشعرية، ولا يعني ذلك أنها تختفي في السياق نفسه، ولكن ظاهرة الانحراف عادة ما تكون قليلة عند سعدي، ولكنها موجودة في عمق السياق الشعري:

منذ أن كان تعلم سرُّ المطر

وعلاماته

الغيم يهبط في راحة الكف

والأرض تقنطُ

والنمل كيف يخطط أرض الحديقة...

وبالجذر يهتز في سره...

والشجرة [2]

الأسلوب الشعري، أو طريقة الحبك اللغوي في القصيدة عند أمل دنقل من حيث التركيب اللغوي للمفردات البسيطة مقاربة إلى نهج الأسلوب عند سعدي يوسف، ولا شك أن لكل منهما علاماته الفارقة التي تميزه عن الآخر، بكل تأكيد، ولكن في إطار استخدام ظاهرة الانحراف، يكاد يكون نهجها متقارباً، فقليل - غير قصائده المقنعة — تبدو هذه الظاهرة عند أمل دنقل، وتبرز في هذا الإطار قصيدة

---

(1) عبد العزيز المقالح، قصيدة «فاتحة» من ديوان «أبجدية الروح»، المركز المصري العربي، القاهرة، ط1، 1996م، ص ص 12، 13.

(2) سعدي يوسف، ديوان: «الساعة الأخيرة»، ديوان سعدي يوسف، المجلد الأول، السابق، ص 51.

«أيلول» كاشفة عن مظاهر الانحراف فيها، حيث أيلول/الباكي، يخلع/قلنسوة- الإعدام) (تسقط/ من سترته الزرقاء - الأرقام)، وبحسب الآراء السابقة عن الشاعرية، فإن هذا الانحراف شرط رئيس للشاعرية في النص:

أيلول الباكي في هذا العام

يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام

تسقط من سترته الزرقاء .. الأرقام[1]

ويذكر في مقطع من مقاطع قصيدة «الوقوف على قدم واحدة» التي تمتلئ حقيقة، بمقاطعها المتعددة، بالشعرية المتولدة من الانحراف :

أسقط في أنياب اللحظات الدنسة

أتشاغل بالرشفة من كوب الصمت المكسور

بمطاردة فراش الوهم المخمور[2]

وجاء في مقطع آخر من القصيدة نفسها :

أتأذنين لي بمعطفي

أخفي به...

عورة هذا القمر الغارق في البحيرة

عورة هذا المتسول الأمير

وهو يحاور الظلال من شجيرة إلى شجيرة

يطالع الكف لعصفور مُكَسَّر الساقين

3- البنيــة الإيقاعية

لا يمكن النظر إلى الخصائص المعوقة، والرَّتبة، بوصفها لازمة تاريخية من لوازم بنية القصيدة العربية، دون سواها، وأن متغيرات ضرورية ينبغي أن تتفاعل في كنه تحولاتها، وأن هذه اللوازم والمتغيرات مقصورة على الشعر العربي، في حين أن شعر الآخر، وأدبه، إنما خلق خلقاً مبدعاً. هذه المبالغة الصارخة تفقد الأدب،

---

(1) أمل دنقل، ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، الأعمال الشعرية الكاملة، السابق، ص 161.

(2) أمل دنقل، ديوان، «تعليق على ما حدث»، نفسه، ص 274.

عموماً، بُعده الإنساني، وقوانينه الديناميكية الداخلية، التي تؤدي تفاعلاتها المستمرة لإطباع الأدب بالصيرورة، وبالتجديد. إذ جميع الآداب شأنها، شأن غيرها من المعطيات الثقافية، والفكرية، والفنية، تشهد انحسارات في مراحل، وتطورات في مراحل أخرى، كما أن قوانين التطور تحصل في كل الأشياء، كما أن حدوث هذا التطور يحصل في أزمنة ومراحل متعددة، ليس بالضروري أن تكون متعاقبة، تعبر فيه عن انحسار وجمود يتطلب تجديد وتطور.

هذا التصوّر الضيق، الذي يتبناه بعض من الآخر، أو من الأنا مبالغ فيه، إذ أن كل التطورات التي عرفتها الأنا الشعرية، إنما جاءت من قبيل مؤثرات الآخر على الأنا، وأن كل ما عرفته الأنا من متغيرات تجديدية كانت نتيجة انصياع الأنا للآخر، وأن هذا الآخر، كأنه خلق لأن يكون متبوعاً على الدوام، لا تابعاً، أو هكذا يصوره البعض، في حين أن الحقيقة التاريخية، تؤكد زيف هذا التصور الذي تفنده القوانين الموضوعية، تلك التي تشير إلى تطور الأشياء من داخلها في كل زمان ومكان. والحقيقة مرة أخرى، أن الأنا عرفت تحولاتها مع نفسها، وكما عرفت تفاعلها مع الآخر، ومثلما شهد الآخر تحولاته الداخلية مع ذاته، وعبر تفاعلاته التاريخية مع الأنا. إن الأمر أكثر اتساعاً في بُعده الإنساني عما نتصوره.

إن الرتابة والجمود اللذين وُصمت بهما القصيدة العربية، مثلاً، أتاها من وصف الآخر، هذا الآخر الذي عرف الرتابة الشعرية هو نفسه فقد وجدت. هذه الرتابة في القصيدة الشعرية لدى الآخر في فترة ما، فاستحدثت الأغاني الشعبية الراقصة، «وهذا ما أدى بالضرورة إلى البعد عن الرتابة؛ بابتكار أوزان متنوعة هي القرار (أو المذهب في الموسيقى). وكان هذا الابتكار يتركز بخاصة في أبيات تتناوب، والأبيات الثابتة»[1]، وأدى ذلك من ناحية أخرى إلى متغير آخر في الشكل، وبنائه الفني، فظهرت الصور الشعرية «التي تختلط فيها أبيات أحدها فرنسي، وثانيها إنجليزي، وثالثها لاتيني، وهكذا دواليك، كما تشاهدون في الأشعار الإنجليزية القديمة المختلطة»[2] على رأي برتون راسكو. هذه الأغاني الشعبية، التي عارضتها الكنيسة لأن بنات القرى كن يرقصن على نغماتها، وخوفاً أن يتعود

---

(1) برتون راسكو، عمالقة الأدب، قصة أعلام الأدب في العالم، جزء 2، ترجمة دريني خشبة، أحمد قاسم جودة، جزء2، القاهرة، مؤسسة روز اليوسف للصحافة والطباعة والنشر، 1961م، ص 32.

(2) نفسه، ص 32.

الناس الاستماع بألوان متعتها[١]، هذه الأغاني ظهرت في إقليم بواتو، والغريب أن مؤلفي هذا النوع من الأغاني الشعرية، لم يكونوا من الجوالين الشعبيين، بل من المتشددين[٢]، أي أن هؤلاء المتشددين هم من ابتكرها ونشرها. كما يكشف موقف الكنيسة عن ثنائية غير متجانسة، بين مبتدعين واتباعيين.

ولم يكن الشاعر فيون أقل هؤلاء الشعراء ضيقاً باللغة القديمة، ورغبة في تجاوزها، «بل تكرب صدره، بقدر ما تغيثه الآراء، والعواطف القديمة .. ويقولون إنه ابتكر شيئاً منها، إلا أنه أشاع في البحور، والأوزان التي استعملها حياة قوية دفاقة»[٣]. وهذا مؤشر آخر على ضيق الآخر من رتابة شعره، وإحساسه بأن قوانينها القديمة الصارمة، تعوقه عن الإبداع الشعري. ويبدو أمرٌ آخر أكثر غرابة، عندما نجد مرحلة في تاريخ إنجلترا، كان فيها الوجود الفرنسي طاغياً، في كل نواحي الحياة، لاسيما في مجال الأدب، والتشريع القانوني، فكان الإنجليز يكتبون أدبهم بالفرنسية، وكان أدبهم أدباً إنجلوسكسونيّاً، وقد تم ذلك قبل أن تعلن إنجلترا أنها إنجليزية عام 1340م.[٤] وبينما ظل عمود الشعر الإنجليزي، ظلت معه، إلى قبل إظهار إليوت خاصية «استيحاء الميثولوجيا اليونانية والرومانية، وتأثر بخطى القدماء في فنون الإنشاء»[٥]. وعندما جاء إليوت حدد مساراً جديداً للشعر الإنجليزي برمته، «فهو لا يتفق مع النسق المألوف في القريض التقليدي الذي نعرفه»[٦]، كما يذهب إلى ذلك لويس عوض، «ولكن هذه الطريقة الجديدة في الأداء هي الخاصة التي تميز بها الشعر الإنجليزي في فترة ما بين الحربين»[٧]، وحتى شعر إليوت لم يكن خلاصة لتفاعله مع الشعر الإنجليزي وحده، وإنما كان برأي لويس عوض أوضح ثمرة لتفاعل مؤثرات وارادة من القارة الأوربية، في عقلية الشاعر[٨]، اعتملت بمخيلته، وأفرز هذا التفاعل نتاجاً مبدعاً، ولا شك أن «أنا» إليوت الشعريّة

---

(1) نفسه، ص 34.

(2) نفسه، ص 32.

(3) نفسه، ص 32.

(4) نفسه، ص 144، 145.

(5) لويس عوض، في الأدب الإنجليزي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1987، ص 291.

(6) نفسه، ص 291.

(7) نفسه، ص 291.

(8) نفسه، ص 291.

- وغيره من شعراء إنجلترا- ترى أن شعر الأوزي غير الإنجليزي، هو شعر الآخر، الذي تفاعل معه بكونه غربيّاً، وإنسانيّاً، فكثير من الخصائص تشي بثنائية للأنا والآخر في الغرب الأوربي ذاته، وفي منجزه الأدبي والفكري، انطلاقاً من اختلاف اللغة، والتاريخ الذي شهد كثيراً من النزاعات والحروب قبل أن تتوحد أوربا.

وإذ يرى إحسان عباس أن إليوت استطاع «أن يخلص الشعر الإنكليزي من ذلك الانسجام المتأنق الذي غالت فيه مدرسة الشعر الرعوي»[1]، فإنه يذكر التأثيرات التي شكلت إليوت، فأخذ الجانب الرمزي من فرع كوربييه ولا فورج، وهما شاعران رقيقان؛ نجد محاكاة إليوت لهما في قصائده الأولى واضحة تمام الوضوح. أما التصويريون فقد تلقى أثرهم من خلال بوند، ومن هذا الشاعر استعار طريقته في الاقتباس. ما يعني أن إليوت نفسه خضع تحت تأثيرات شعرية، ومدارس نقدية جديدة، وتأثر بشعراء عدة، وما يفضي في الطريق نفسه، إلى أن التأثير والتأثر عملية إنسانية، تنتفي في محصلتها ثنائية الأنا والآخر، وأن تأثر بعض الشعراء العرب بإليوت لا يختلف عن تأثر إليوت بغيره من الشعراء الأوربيين، في البعد الإنساني، وبالمكون الثقافي الإنساني الشامل، فإليوت استمد من أزرا باوند «ذلك التتابع الفجائي في القصيدة دون تهيئة أو تفسير»[2] وبالتأكيد أن هذه الخاصية اتبعها باوند من غيره، أو اقتنص ملامحها من مكونات شعرية عديدة لدى آخرين.

ويعد التبرم من الوزن والإيقاع الموسيقي الخارجي، من السمات والخصائص، التي ضاق بها الشعراء، ليس في الأنا الشعرية العربية وحدها؛ بل عند الآخر الشعري (الأوربي) كذلك، فمثلاً عُرف إليوت بعلاقته بباوند، وعبره انخرط بحركة التصويريين، تلك الحركة «التي تمخضت عن الإيمان الشديد بأهمية «التكنيك» في الشعر، وكذلك الإيقاع الموسيقي — الذي يعبر عن مناطق الوجدان والاهتمام أيضاً بالوزن، والنسق، والبعد عن المصطلحات المتواردة..»[3] وأحس إليوت بقيودها عليه، فتركها، لأنه كان يسعى إلى بحث جديد، وطريقة تتيح له مجالات أوسع في التعبير، وتترك مساحات واسعة في النص يستطيع فيها أن يشكل القصيدة بشفافية، فقد وقفت حركة التصويرية كما يذكر فائق متَّى «حائلاً بينه وبين

---

(1) إحسان عباس، زمن الشعر، بيروت، دار الثقافة، ط2، ص112.

(2) نفسه، ص 113.

(3) فائق متَّى، إليوت، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص69.

شغفه بالتعبير الحر عن الصورة الشعرية البانورامية»[١]، وكان يطمح لتكسير الأنماط القديمة المعوقة، التي لا تتيح له هذه الفرصة. كان إحساس إليوت يتجه نحو، إحداث بنية إيقاعية خاصة للنص الشعري، يتحرر من خلالها من القيود، لذلك فهو يرى أنه على الرغم من تفسيرات النقاد لقصيدة «الأرض الخراب»، لم تكن بالنسبة له سوى «تفريجٍ عن شكوى شخصية، لا قيمة لها تماماً، من الحياة. إنها مجرد قطعة من الدمدمة الإيقاعية»[٢]. إن اللغة الشعرية عند إليوت، لا تعتمد صوغ القوافي والأوزان، ولا تقفي اللغة الشعرية القديمة، أو تلك التي تعلمها، وشرب من ينبوعها، «بل هي نحت تصويري يكون مدخلها لصورة، ليست في بطن الشاعر»[٣]، ولم تشفع نزعة إليوت الدينية، والكلاسيكية، للحيلولة بين رغبته في التجديد الشعري، والتمسك بالأسلوب الكلاسيكي، فقد مضى إلى تجديد الشعر، وقلب كل الموازين، والتوقعات.

هكذا، كان شعر الآخر وأدبه، كل مدرسة ترى في قديمتها، وقد استنفذت كل إمكانياتها، وأنه لابد من بعث جديد للغة الشعرية، وأنه كلما أصبح الشعر لا يقوى على استيعاب الحياة الجديدة، يتم البحث عن أشكال تعبيرية جديدة تلبي هذه المتطلبات، وتستقصي الاحتياجات.

فإليوت في مجال مفهومه عن الذات، مديناً لـ «برادلي»،[٤] تأثيراً وتأثراً، ولا إشكال إذن، في أن نقول: إن أدونيس تأثر وأثر. فقد تأثرت عبقرية شكسبير بعبقرية بلوتارك، ومونتيني[٥]، وهما لا يختلفان عن د.هـ.لورنس الذي ذهب إلى المكسيك ليستمد أصول فلسفته البدائية، وكان أندريه جيد الذي كان شديد النزوع إلى أفريقيا، ووجد لوركا هذه البدائية في عالم الغجر[٦]، وكثير من الشعراء الذين حنّوا إلى هذه الطفولة الإنسانية ومنهم، وليم ييتس، عيزرا باوند وغيرهما، في عالم، عاشوا فيه متأثرين ومؤثرين مع الغيرية.

---

(1) نفسه، ص 69.

(2) ماهر شفيق فريد، شذرات شعرية ومسرحية، دار ومطابع المستقبل، القاهرة، بيروت، ص19.

(3) محمد شاهين، إليوت وأثره علي صلاح عبد الصبور والسّياب، المؤسسة الدولية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 1992م، ص9.

(4) جاكوب كورك، السابق، ص132.

(5) برتون راسكو، السابق، ص 96.

(6) انظر: إحسان عباس، فن الشعر، ص ص 92، 93.

ولئن بات جليّاً، في ضوء ما سبق، رصد كل المؤثرات، فإننا قبل أن نرى نزوع الشعراء العرب المعاصرين نحو تكوينات الإيقاع الداخلي، وعلى نحو ما درجنا عليه، ينبغي أن نؤصل، لهذا التأثير. ففي قراءته لأثر إليوت على صلاح عبد الصبور، وبدر شاكر السياب، أخذ محمد شاهين نموذجين اثنين[١] لبحث هذه الظاهرة، النموذج الأول لبحث التأثيرات القائمة في قصيدة السياب «أنشودة المطر»، ورأى فيه تأثراً إيجابيّاً. أما النموذج الآخر فكانت قصيدة «لحن» لصلاح عبد الصبور، وعدّها نموذجاً سلبيّاً لهذا التأثر. مع أن «صلاح عبد الصبور فهم إليوت، وتعرف على مواقع القوة في شعره»[٢] رغم أنه لا يعتقد أن عبد الصبور قد انتفع من قصيدتي إليوت «أغنية العاشق بروفروك» و«الرجال الجوف»[٣].

يعتقد محمد شاهين أن السيّاب أخذ قصيدته «أنشودة المطر» من «الأرض اليباب»[٤]، ويرى أنه وفق؛ إذ تشتركان في «الإيقاع الداخلي الذي تُولّده الموسيقى الداخلية للغة. فالموسيقى في كلتا القصيدتين هي التي تحرر اللغة من قيد المضمون المألوف»[٥]. ويشكل، في نظره« هذا الإيقاع من الحركة التي يحققها التركيب اللغوي في القصيدة»[٦]. ويخلص شاهين إلى أن هذا التأثر الذي تأثر به السياب من إليوت، «هو نوع من تأثر كبار الشعراء بعضهم ببعض، أو تأثر المحدثين بكبارهم القدامي»[٧]، كما يشبه هذا التأثير «بتأثير إليوت بـ «باوند»، وباوند بدانتي، وشعراء التروبادور، «من خلال هذا التأثر يلتقط الشاعر المتأثر من غيره ما يسميه باوند «روح الروماني». The Spinit of Romance ، التي تعتبر منطلقاً في تكوينه الشعري»[٨].

ستغدو، إذن، آراء الشعراء العرب حول الإيقاع مستنداً رئيساً لإثبات نزوعهم نحو التحول الإيقاعي، وتقديم إيقاع آخر استحدثوه، ومعطيات هذا التحول، أما بعض ملامح هذا التغيير في بنية النص الشعري العربي المعاصر، فإن بعض

---

(1) محمد شاهين، السابق، ص 12.
(2) نفسه، ص 20.
(3) نفسه، ص 20.
(4) محمد شاهين، نفسه، ص 22.
(5) نفسه، ص 23.
(6) نفسه، ص25.
(7) نفسه، ص35.
(8) نفسه، ص35.

النماذج الشعرية لديهم، ستكون موضحة لهذا المتغير. على أنه، ينبغي الإشارة إلى أن تأثر الشعراء العرب الرواد بتجربة التغيير الإيقاعي والوزني عند الآخر، وقد كشفنا بعضاً من ملامحه، ومجالات تحولاته، لا يعني، بأية حال من الأحوال، أن الآخر هذا، هو الذي صاغ هذه العملية التحويلية من النص القديم إلى التجربة المعاصرة، ولا هذه التجربة التكوينية، بمعنى أنه أسس لبنيتها التحويلية والتكوينية في الشعر العربي، عنوة من عنده، وإنما الشعراء العرب أنفسهم، بعد رؤيتهم لتجربة الآخر فحسب، هم الذين صاغوا هذه التجربة الجديدة، لأن النص الأول وما تلاه الذي مثل هذا التحول النوعي والتكويني، كان نتاجاً شرعيّاً لتفاعلات في مخيلة شاعر عربي، فنحن نعدم وجود نص أجنبي، يمكن أن يشار إليه بكونه أول نص كتب على نحو جديد القصيدة العربية، هذه العملية تنطوي على فهم راسخ هو، أن الشعراء العرب هم من اضطلعوا بهذا التوليد والتكوين لبنية النص الجديد، لأنهم أدرى ببحور شعرهم، وبالطبيعة الخلاقة للغة العربية، وهم من استحدث هذا الخيار الإيقاعي الجديد، وفقاً لمعرفتهم بأصول الشعر العربي.

هذا المتكون المعرفي بأصول الشعر، واللغة، توانس معه، مكون نفسي داخلي، أحس بمقيدات الإيقاع العمودي الأصولي، فرفضه، وتململ من قيوده، لأنها لم تعد تناسب العصر، ولا ينبغي الاعتماد على أصوله في التجربة المعاصرة، وتحمس، في الآن نفسه، لابتكار إيقاع جديد يتناغم مع إيقاع العصر، فكان هو المبتكر لهذا الإيقاع في تجربته الخاصة. وقد صور أدونيس هذه الحالة، كاشفاً عن العلاقة بين العالم الجديد الذي يبتغي والإيقاع الذي لابد أن يتناغم معه، فليس المهم عنده العالم؛ بل الإيقاع، كما يؤكد في «القضاء ينسج التأويل»:

هل بدأ العالم هل يبدأ

لنقول إنه ينتهي؟

وأنت، أيها الإيقاع المتكبر، تواضع،

هل يمكن العالم حقّاً

أن يدخل إلى بيت اللغة؟

أه، كم أفضل عكَرَ ما يجيء على صفاء ما جاء ![1]

---

(1) أدونيس، المجموعة الكاملة، المجلد الثاني، السابق، ص 404.

ووراء أقنعة، وتحت شموس، يبحث البياتي عن مملكة الإيقاع في حضور اللون، لأنهما في نظره، جوهر القصيدة الفاعل، فهو صاحب ثورة في الشعر، وباني مدن الإبداع:

تحت شموس مدن أخرى، وفي أقنعة جديدة

يبحث عن مملكة الإيقاع واللون وعن جوهرها الفاعل في القصيدة

يعيش ثورات عصور البعث والإيمان

منتظراً،

مقاتلاً،

مرتحلاً مع «الفصول»، عائداً لأمه الأرض مع المتوّجين بعذاب النور

والرافضين وبناة مدن الإبداع

في قاع بحر اللون والإيقاع[١]

ويقول في مقطع آخر، على أن الحبر، وإن بوَردة ذابلة، يمكن أن تنهض بحضارة غير معروفة، عبر الإيقاع واللون:

وردةً ذُابلة مصبوغة بالحبر والنبيذ

تكشف عن حضارة غارقة في قاع بحر اللون والإيقاع[٢].

تطور مفهوم الإيقاع عند الشعراء العرب، تطوراً كبيراً، ولم تعد النظرة إليه، كما كانت عليه قديماً، هذا التطور الشعري .. النقدي، جاءت في الواقع أبعاده، منها ما هو نابع من قراءات الآخر النقدية، ومنه ما هو نابع من التطور الفكري والثقافي والفلسفي، واللغوي عند بعض الشعراء العرب أنفسهم ممن كان لهم قصب السبق، في تمثيل هذه الأفكار والآراء النقدية، وتجسيدها في المشهد الأدبي العربي. فلم يَعدْ الحديث عن الإيقاع بصفته المستقلة، الشكلية وارداً، وإنما أصبح الحديث عنه مربوطاً بغيره من المصطلحات. فأدونيس مثلاً، يربط الإيقاع بثنائية الدال والمدلول، وفي الجانب النفسي الذي ينتج اللذة الشعرية. القصيدة عنده

---

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان، «قصائد حب على بوابات العالم السبع»، القاهرة، دار الشروق، ط3، 1985م، ص 106.

(2) نفسه، ص 104.

ليست نغماً فحسب، «وإنما هي نغم وتعبير. يجمع النغم بين الإيقاع والمدلول»[1]، الذي يصل مؤلف النص، وموضوع النص في وقت واحد. كما يرى أن اللذة الشعرية تنبع في حركية النفس والإيقاع للكلمات في النص، وفي مقاطعها بشرط أن تكون نابعة من الأعماق.

المغايرة التي طرأت على مفهوم الإيقاع، أنه أصبح يرتبط، الآن، باللغة الشعرية، «لا بالمظاهر الخارجية للنغم»[2]، التي منها القافية، والجناس، وغيرها ممن تمثل في المفهوم القديم، مبادئ الإيقاع وأصوله. إن مغايرة أدونيس لهذا المفهوم القديم تقوم على مبدأ التجاوز لهذه المظاهر «إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة»[3]، بوصفها حالة أشمل، لا تتحدد في نطاق نغمي خارجي، ولكنها تمنح الكلمة في الجملة الشعرية، دوراً مهيمناً، حينما تدخل في علاقات داخلية مع غيرها، يمكن أن تؤدي إلى إحداث الإيقاع الذي يتناسب مع طبيعة الإنسان والحياة التي يحياها. إن أدونيس يرفض هنا، الثبات الذي يصير نظاماً جامداً مع الوقت. وهو يسعى لتغيير المعادلة، أن يستبدل الشاعر بالنظام في كتابة النص المتغيّر والمتجاوز، لا أن يكتب النظام في القصيدة.

تتجلى، الأوزان الخليلية عند أدونيس بوصفها وقائع تاريخية للإيقاعات الشعرية، وأن الخليل بن أحمد، أراد أن يكون مؤرخاً لها فحسب، وأن عظمة عمله يعود إلى حفظه «لنا الإيقاعات ونظمها في صيغ وأوزان»[4]، لذلك فإن شكل القصيدة الجديدة، يتواشج مع المفهوم الجديد للإيقاع والأوزان، فهو «حضورها قبل أن يكون إيقاعاً أو وزناً»[5]، في حضور القصيدة كوحدة كلية. وأن الشكل والمضمون إنما يتحددان جمالياً في الإطار العام للقصيدة، وليس بكل واحد على حدة، فالإيقاع بنظر أدونيس أشبه بالإنسان، لابد أن يتجدد، وأن يعرف أوزاناً أخرى.

تثير، من هنا، قضية الوزن إشكالية بنائية، إذ يتصور البعض أن قصيدة بلا وزن لا تعد قصيدة. ويتفق الشعراء المعاصرون الذين كتبوا القصيدة الحرة، أو

---

(1) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، السابق، ص 94.

(2) نفسه، ص 94.

(3) نفسه، ص 94.

(4) نفسه، ص110.

(5) نفسه، ص 111.

القصيدة الحداثية، أو قصيدة النثر، على أنه لا يجوز تحديد الشعر بالوزن. وأن هذه المسألة تتعلق في الأساس بتحديد النظّم فحسب؛ لأن هذا التحديد يناقض الشعر في رأي أدونيس[1]، الذي يؤكد أنه لا يجوز «أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعاً للوزن والقافية،»[2] لأنه حين يتم التوحيد بينهما، لا يكون «ثمة مجال في التراث العربي لبحث قصيدة النثر، بل لبحث الشعر الجديد كله»[3]. أما القافية، فلها وظيفة تكرارية، وينحصر دورها في هذه الوظيفة «إذ يمكن الاستغناء عنها دون الإساءة إلى القصيدة»[4]، كما أن الشعر، فيما يذهب إليه أدونيس «يفقد كثيراً بالقافية»[5]. هذه الآراء والمواقف من الإيقاع، والأوزان، والقافية، قد تصور في جزء كبير منها الواقع الشعري الذي يعتمل الآن في الساحة الشعرية، وقد يحمل الجزء المتبقي منه تصورات يطمح صاحبها إلى أن تشهد تحولاتها في بنية القصيدة العربية، والنقد الأدبي. فنحن نجد بعض الشعراء العرب، لا يزال في قصائد عدة يتمسك، تحديداً، بالقافية، وإن تحرر من معوقات الشعر الأخرى، ويلتزم بالتفعيلة في بناء قصيدة الشعر الحر. والسؤال الذي يحتاج إلى جواب، هو، هل إن استعمال أية قافية مرده لحاجة القصيدة ذاتها لها، أو لحاجة شكلية أُريد لها أن تصبغ النص بها فحسب؟ أي هل هي عبارة عن إطار شكلي يؤكد حضور الإيقاع فيها؟

في دراسته عن الحداثة العربية في شعر أمل دنقل، أشار سيد بحراوي إلى مجموعة من العناصر الإيقاعية في شعر دنقل، جعلت صوته أعلى صوتاً في تقديره، من جيل الرواد وجيل المعاصرين له منها: اعتماده «على القافية أكثر من غيره من الشعراء. حيث لا تخلو قصيدة من مجموعة من عناقيد القوافي المتداخلة، والتي يغلب عليها دائماً عنقود كبير يكاد يكون قافية القصيدة الأساسية»[6]، والمهم في نظر سيد بحراوي أن هذه القافية حظيت باهتمام خاص من قبل الشاعر في

---

(1) نفسه، ص112.

(2) نفسه، ص 113.

(3) نفسه، ص 113.

(4) نفسه، ص115.

(5) نفسه، ص 115.

(6) انظر: سيد بحراوي، سفر أمل دنقل، بحث بعنوان: «الحداثة العربية في شعر أمل دنقل»، إعداد علية الرويني، السابق، ص 303.

موقع القافية نفسها، وهذه الظاهرة تكاد تكون ملمحاً من ملامح شعر أمل دنقل، ويمكن أن يلتفت إليها القارئ بيسر. ويشير دنقل إلى أهميتها عنده في سياق مقارنة نظرية بتوظيفها عند جيل صلاح عبد الصبور وجيله، فهي عند جيل عبد الصبور «كلما ازددت تحللاً من القافية، ازددت اقتراباً من الحداثة في الشعر، في حين كان جيلنا يرى العكس: إن القافية قيمة موسيقية لابد من الاستفادة منها حتى النهاية»[١]. هذا الاختلاف بين الجيلين، أو بين شعراء الجيل الواحد دلالة من الدلائل المؤكدة على أن تجربة الإيقاع - شأنها شأن غيرها من العناصر الشعرية - كانت محل نقاش طويل، وفحص دائم عند الشعراء العرب، وكلٌ قدم تصوره نحو التجديد الشعري، دون أن يفقد خصوصيته الفارقة. إن اهتمام دنقل بالقافية لكي تكسب القصيدة إيقاعها، لم يثنه من التأكيد على أهم عنصر من عناصرها، وهو الرؤية، فهو يقول: «الإيقاع في الشعر، أو الصورة الشعرية، سواء كانت بلاغية أم تشكيلية، هذه كلها أدوات شعرية، ولكن المهم هو الرؤية نفسها».[٢]

اهتمام أمل دنقل بالقافية والتفعيلة لضبط النغم الإيقاعي يأتي في إطار رؤية تجديدية في الشعر، لا انسياقاً وراء الكلاسيكية الاتباعية، فهو مع الجديد، الذي هو خروج عن الموسيقى، والمنتظر أن يأتي منذ فترة. وهو يرى: «أن الشعر الجديد هو خروج بالبناء الشعري من إطار الموسيقى إلى الإطار التشكيلي أو التصويري. وهذا التطور في الشعر كان يجب أن يتم منذ سنوات طويلة. وقد جاء نتيجة لأن القصيدة بعد أن كانت محفلية، أو مسموعة، أصبحت مقروءة»[٣]. إن موسيقى الشعر عند دنقل تقوم، كما يذهب دنقل نفسه على استغلال الإيقاعات في اللغة نفسها..، وهي فكرة يقوم عليها الشعر الجديد، في توليد الإيقاع عبر البنى التكوينية والبنائية للغة، لا عبر الأوزان والبحور، والمظاهر الإيقاعية الخارجية المتوارثة.

وفي إطار بحثه عن العناصر الإيقاعية، وجد سيد بحراوي اختيار دنقل لمجموعة «من الأوزان الصافية والبسيطة التي تخلق إيقاعاً واضحاً غير ملتبس، حيث يسيطر الرجز (بنسبة 35٪ من شعره تقريباً) والمتدارك (32٪) والرمل (14٪)، والمتقارب والكامل (بنسبة 6٪)، والوافر (3٪). ولم يخرج عن هذه الأوزان

---

(1) انظر: أمل دنقل، حوار مع جهاد فاضل، قضايا الشعر العربي الحديث، السابق، ص 355.
(2) حسن الغرفي، النشيد الأبدي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص 31.
(3) انظر: نفسه، ص 33.

الصافية، حيث دخلت أكثر من تفعيلة في القصيدة سوى أربع عشرة قصيدة من جملة 84).[1]

ولئن بدا البياتي متأثراً بحديث ألكسندر بلوك - وهو شاعر روسي مشهور- عن ماهية الشاعر، والإيقاع، ونظرته الواسعة تجاه الإيقاع، فعنده أن الشاعر هو الذي يكتب الشعر «ليضبط إيقاع الكلمات والأصوات، لأنه - أي الشاعر - ابن الإيقاع، وما الإيقاع؟ إنه تناغم القوى الكونية، ونداء الحياة الكلي»[2]، على الرغم من أن ألكسندر بلوك يمثل المدرسة الكلاسيكية في الإلقاء؛ فإن البياتي كاد أن يقرب الصورة لأولئك الشعراء العرب الذين لا يحسنون صنعاً في الإلقاء الشعري. إن الثورة الشعرية - في نظر البياتي - قامت على مستويات عدة: الشكل، والعروض، والأوزان، والقوافي، وأسلوب التعبير.

يذكر البياتي في كتابه «تجربتي الشعرية»، أن معرفته بموسيقى الشعر هو السبب الذي دفعه للبحث عن إيقاع جديد خارجي يلائم تجربته الجديدة، ولكنه إيقاع يأخذ مكوناته، من خلال هدم أبنية القديم، واختيار منه أهم ما يفيد به بناء التجربة الجديدة. فهو يقول: «كما دفعني فهمي لموسيقى الشعر المرتبطة بنوعية، ومدى التجربة الشعرية، إلى البحث عن إيقاع موسيقى خارجي يتسق مع إيقاع التجربة الجديدة، تجربة تقويض أبنية قديمة، واختيار أثمن ما فيها لتشييد بناء جديد لحمته، وأكثر سداه ينعكس من واقع اجتماعي، وفكري، ووجداني مختلف»[3]. إن موسيقى الشعر بالنسبة للبياتي يجب أن تصبح «عضواً مكملاً للتجربة الشعرية، وبعداً ثالثاً يحمل ملامح إيقاعها النفسي نفسه، وأساسها الفكري والوجداني»[4]. إنه ينظر إلى مفهوم الإيقاع بنظرة أوسع، وجديدة، إن إيقاع القصيدة عند البياتي إيقاع كوني يستمد حضوره من المنظومة العلائقية الجديدة التي تنشأ بين الكلمات في النص، هي التي تحيي الأثر الإيقاعي في النفس، وتتذوقه؛ لذلك فهو يرى في ظل الثنائية القائمة بين الشكل والمضمون، وفي التمرد

(1) انظر: سيد بحراوي، السابق، ص 303.

(2) انظر: عبد الوهاب البياتي، مقدمة ديوان «صوت السنوات الضوئية، بيروت/ القاهرة، دار الشروق، ط2، 1985،ص 28.

(3) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، السابق، ص 18.

(4) نفسه، ص 38.

على الأوزان والقوافي والبحور، يرى «أن الثورة الشعرية على الأوزان والعروض والقوافي وغيرها، ليست هدف الشاعر الأصيل، بل إنها أحياناً تكون نتيجة من نتائج ثورة المضمون الجديد»[1]، يصل تصور البياتي حول الإيقاع إلى ذروته، حينما يعقد تشابهاً بين إيقاع النهر، وإيقاع القصيدة، في حالة من التماثل الهرموني المجسد لإيقاع الحياة، والكون – فالنهر الذي يغير مجراه وألوانه وحركاته، «يحدث إيقاعاً قد لا تسمعه الأذن المجردة، ولكنه إيقاع يوافق دقات القلب. ومن خلال الحياة الصاخبة حوله كيف أقام هذا النهر ذلك المعمار غير المرئي للحياة، وكانت القصيدة أقرب إلى هذا المعمار في ذهني، فالمعمار في القصيدة ليس شكلاً هندسيّاً قرره هذا الشاعر أو ذاك، أو هذا العروض أو ذاك، بل هو إيقاع هرموني معماري يأخذ شكل البيئة والحياة التي يولد من صميمها»[2]. إنها نظرته الواسعة العميقة نحو الإيقاع، فالإيقاع غير محصور في إطار العروض، هو أوسع مما نتصور، وإن حضوره يمكن أن يحدث في الأشياء، وفي أي مكان أو زمان.

لم يعد، الإيقاع، والموسيقى، في حقيقة الأمر عند الشعراء العرب، مفهوماً غامضاً، إنه تكريس للحظة حضورية، تتشكل من تحولات اللامتجانس إلى متجانسات، تقوم على إيقاع هذا التجانس. فدرويش يخاطب «النحن» الجمعية بأنهم رفاقه الشعراء في دنيا جديدة، وأن عليهم أن ينسوا الماضي، وينبوا قصائدهم بالشكل الجديد في قصيدة «عن الشعر»:

يا رفاقي الشعراء !

نحن في دنيا جديدة

مات ما فات، فمن يكتبْ قصيدةً[3]

فلا يتأكد من شاعريته، إلا إذا صارت أبياتها أهله وأصدقاءه، وأفرحتهم، وأغاظت في الوقت نفسه أعداءه، حينئذٍ سيكون شاعراً، فالشاعر عنده زلزال، إعصار، رياح، يجعل الشوارع تهمس لبعضها وتشير إليه، إنه قد مَرَّ من هنا

---

(1) انظر: عبد الوهاب البياتي، قضايا الشعر العربي الحديث، جهاد فاضل، السابق، ص 211.

(2) انظر: كتاب محمد أبو أحمد، عبد الوهاب البياتي ذاكرة القيثارة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص88.

(3) محمود درويش، الأعمال الكاملة، السابق، ص 54.

بخطاه، فيتحول «لوركا» مثلاً عنده شمس، «وصليب يرتدي نار قصيدة» كما في قصيدة «لوركا»، ويكون الشاعر موسيقى، وترتيل صلاة، ونسيماً، فتتداخل الأشياء والمسميات، في علاقة تكوينية جديدة، تبوح معاً بإيقاع جديد للقصيدة:

هكذا الشاعر، موسيقى، وترتيل صلاه

ونسيم، إن همسْ

يأخذ الحسناء في لين إله!

وله الأقمار عش، إن جلس ![١]

ومع هذا التوسع، والانتشار الكوني، والفضائي، بين الأشياء عند درويش، لكتابة القصيدة، وبلوغه الشعرية، فهو مؤمن بالنظام على غير أدونيس مثلاً، وبتقديره أن «لكل فن نظاماً، لكل جنس أدبي، وللشعر نظام يحدده الشاعر نفسه، وفق رؤاه، ومنظوره الثقافي وإيقاعاته الداخلية، وأنا لا أستطيع أن أعمل خارج نظامي الخاص الذي أسعى إلى تجديده باستمرار»[٢]، هكذا يقول درويش ولكنه لا يلتزم التزاماً مطلقاً بهذا النظام، فكسر هذه الحواجز، أو ذاك النظام كما يقول: «لا يعني إلا إقامة نظام آخر لجنس آخر، وحين أشعر أن نظامي ضاق على الأوزان، وأنني لن أجد حريتي التعبيرية إلا في النثر، فلن أتردد في اللجوء إلى هذا الشكل الآخر»[٣]. إنها الحالة الشعرية التي تفرض الواقع الإيقاعي، والموسيقي للقصيدة، ودرويش لا يخرج في المحصلة العامة عن الشعراء العرب الذين لا يربطون الشعر بالوزن، ولكنه يؤمن بالإيقاع الذي يحفظ للقصيدة، شعريتها النابعة من فعاليات عدة، وعناصر متداخلة، فعنده أن الشعر «شعر وهو لا يُعرف بالوزن، لكن الشعر في الحالتين لا يحيا ولا يُعرف إذا جرد من الإيقاع»[٤].

يبرز التوافق النقدي مع النهج الشعري، مجسداً لتناغم قائم بين الشعري والمعرفي، يكرس خطوات واعية، ورؤية ثاقبة في الكتابة المبدعة للقصيدة الشعرية، هذا ما امتدحه عبد العزيز المقالح، الذي أبدع النقد، مثلما أبدع الشعر، فتجسدت

---

(1) نفسه، ص69.

(2) انظر: محمود درويش، «رحلة الشعر والحياة» السابق، ص 134.

(3) انظر: ص134.

(4) نفسه، ص 133.

لديه بؤر قرأ في ثنايا كنهها أصول الشعر العربي، ومدارات تحولاته الحاضرة والمستقبلية، إنه ينهج السبيل نفسه، الذي يمنح القصيدة الجديدة إيقاعها، المتناغم مع المتغيرات العصرية، لكي تكون أكثر تعبيراً عن الواقع، ودلالة على إشكالياته: ففي كتابه المنهجي، «الشعربين التشكيل والرؤيا»، يمكن أن نلحظ البنى التكوينية المكونة للعلاقة القائمة بين تشكيل الشعر، ورؤياه، ويبدو أحد أهم مدارات قراءة المقالح لهذه العملية، أنه يحيل حدوث الإيقاع إلى الحالة الشعورية الناشئة في الإطار النفسي عند الشاعر، هذه الحالة هي التي تحدد الإيقاع، والوزن. وبهذا الصدد يقول: «التشكيل الموسيقي – إذن – إيقاع وزني، أو وحدات موسيقية صوتية تخضع لاختيار الشاعر نفسه، وهو بدوره، يضعها – كما يشاء – في الإطار النفسي أو الشعوري الذي يجد نفسه خاضعاً له في أثناء الكتابة الشعرية، وليس هناك بالضرورة وزن حزين، ووزن مبهج، وإنما هناك لحظة شعرية تعبر عن الحالة الشعورية للشاعر، وهذه اللحظة هي التي تتحكم في الأوزان وفي حركة التشكيل الموسيقي»[1]. إذن، ثمة عناصر فاعلة يؤول إليها البناء الإيقاعي، منها ما هو متعلق نفسي، يعتمد خضوع الشاعر لها، وهي اللحظة الشعرية، والحالة الشعورية لكتابة القصيدة، وتكوين نمطها، وتحديد أبعادها، هذه الحالة هي التي تخلق هذه المكونات، ومنها ما هو متعلق بالشاعر نفسه، إذ تبدو ثقافته الشعرية، وإمكاناته اللغوية، وعمق استخداماته للمفردات اللغوية، عاملاً مهمّاً، في تحديد نوع الإيقاع الشعري.

والتحرر من قوالب القصيدة الكلاسيكية، ومظاهر الرتابة، والتكرار فيها، لازمة ضرورية من لوازم الكتابة الشعرية الجديدة، فالتشكيل الموسيقي في القصيدة الجديدة الجيدة تحديداً في رأي عبد العزيز المقالح «يعطي مجال التحرر من قبضة هذه المظاهر الرتبة، ويؤدي إلى تنامي الفاعلية الشعرية الجديدة، وتفاقم حيويتها، بعد هذا العمر الطويل، الذي جمَّدها»[2].

لا شك أن التجربة الشعرية الجديدة، بعد هذا الكم الهائل من الإنتاج الشعري، أثبتت مجالات تحول عديدة، عبَّر عنه الخروج من أسر القالب القديم، حددها المقالح، بعناصر استمسك بها الشاعر الجديد، وهي السيطرة والإخضاع،

---

(1) عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، السابق، ص 116.

(2) نفسه، ص 116.

إذ بات الشاعر العربي الجديد، يسيطر على النغمة الموسيقية، أولاً، ثم يخضعها لخلق موسيقى إبداعيه[1]، واستطاع الشكل الجديد على هذا النحوي أن يجعل الزمان والمكان يمنحان الإيقاع أبعاداً، لم تكن حاضرة. إن القافية، من وجهة نظر المقالح - وهي نظرة يشاركه غيره من الشعراء فيها- لا علاقة لها بموسيقى البحر، «فقد اكتفى الشاعر الجديد بحركة الإيقاع، أو بموسيقى البحر»[2]، وعلى هذا أصبحت القافية - إلى حد ما - غير مقبولة في القصيدة المعاصرة... ووصل الأمر ببعض الشعراء الثائرين على التطريب المبالغ فيه في الشعر إلى الفرار حتى من موسيقى البحر، والاكتفاء بما يسمى بالموسيقى الداخلية»[3].

يكشف طراد الكبيسي في مقدمته للمجموعة الكاملة لـ «سعدي يوسف» عن لجوء سعدي يوسف إلى الإيقاع الداخلي، بعيداً عن الإيقاع الخارجي، ففي حين يرى أن موسيقى القصيدة، تطورت تطوراً ملحوظاً، وتنوعت وانسجمت مع مضمون القصيدة، وبنائها اللغوي[4]، فإن هذه الموسيقى عند سعدي يوسف «تحاول، وخاصة في محاولته الأخيرة، أن تبتعد عن الغنائية والإيقاع الصائت، إلى لون من الإيقاع الداخلي التركيبي المتجاوب مع تجاربه الجديدة:

يجلس بين العشب والجندي في مزرعة أخرى

يجلس بين صاحب الحانة والآنسة الواثبة النظرة

يجلس بين الماء والأسماء.....»[5]

إن الإيقاع الموسيقي عند سعدي يوسف أصبح إيقاعاً منفتحاً على الحياة كلها، وعلى تجربة الإنسان؛ لأن الرؤية التي يتوجه بها سعدي إلى القارئ، تحوم غالباً حول الإنسان، وإشكالياته، وإن عبر عنها بأقنعته، أو كشفت عنها أناه. وهذا «يعني أن سعدي يتوصل إلى الإيقاع الشعري الذي يتوافق مع إيقاع التجربة الإنسانية المعاصرة. هذه التجربة التي تزداد كثافة وقتامة؛ كلما تزداد اقتراباً من يومها المشرف»[6].

---

(1) انظر: عبد العزيز المقالح في كتاب جهاد فاضل، قضايا الشعر العربي الحديث، السابق، ص 341.

(2) عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، السابق، ص 115.

(3) نفسه، ص 115.

(4) انظر: طراد الكبيسي، سعدي يوسف الأعمال الشعرية الكاملة، م1، السابق، ص 16.

(5) نفسه، ص 16.

(6) نفسه، ص 18.

وفي تقصٍ لآثار التحول الموسيقي عن سعدي يوسف، يقول طرّاد الكبيسي: «وفي الوقت الذي كنا نرى (الكامل) و(الرمل) يكادان يقتسمان عروض قصائد (51) قصيدة نجد انحساراً لهما في (بعيداً عن السماء) وما بعده (نهايات الشمال الأفريقي) و(الأخضر بن يوسف)، حيث يكاد يستأثر بالنظم (الرجز والمتدارك) ثم يأتي (المتقارب) و(الوافر) و(الرمل). أما (الطويل) الذي حاز على قصيدة كاملة (إلى عامل في الميناء) من ديوان «النجم والرماد» فلم يحتفظ إلا بمقطع «تشيد للعالم الذي يولد» من قصيدة «الغصن والراية»، وقد جاء صائتاً، مضطرباً بعض الشيء».[١]

4- قصيدة النثر

لم تكن قصيدة النثر معروفة عند الأوربيين، قبل أن يمارسها كتابيّاً الشاعر الفرنسي شارل بودلير (1821-1867م)، في مجموعته «قصائد نثرية صغيرة»، و«الفردوسات الاصطناعية» تلك المجموعة التي كتبها بعد ديوانه الشهير، الذي أحدث ضجة كبرى في المشهد الثقافي الفرنسي[٢]، وهو «أزاهير الشر» أو «أزهار الشر» عام 1857م. على أن هذا الشكل من الكتابة لم يثبت كياناً قوياً، إلا بعد فترة لاحقة، وتحديداً عند وولت ويتمان (1819-1892م). ومن بعده جان جون برس (1887-1975م). ويشير جون كوين إلى أن بودلير كان قد قال: «من منا الذي لم يحلم يوماً بمعجزة النثر الشعري، نثر يكون موسيقياً بلا وزن ولا قافية».. ولقد حقق بودلير هذا الطموح حين كتب «قصائد نثرية صغيرة»[٣]؛ وإذ يعدُ جون كوين قصيدة النثر ظاهرة استثنائية، في الأدب؛ فإنه يرى في القصائد النثرية الصغيرة أنه ليس مع بودلير الكبير صاحب «أزهار الشر»[٤]. ومن الطبيعي أن يصل جون

---

(1) نفسه، ص 18.

(2) أثار ديوان بودلير «أزاهير الشر» عام 1857م، إشكالية كبيرة في الوسط الثقافي والاجتماعي الفرنسي، إذ اتهم الديوان بالإباحية، قدم على أثرها إلى محكمة ليل، الفرنسية، فحذفت من الديوان ست قصائد، وقيل أمرت المحكمة بإبادة الديوان، وديون آخر هو «حطام» كان قد نشر في بروكسل، وتضمن ست قصائد من «أزاهير الشر» كما غرمته المحكمة ثلاثمئة فرنك. مات بودلير مشلولاً، عن عمر ناهز السادسة والأربعين (1967م)، ترجم لإدغار ألن بو(1809-1849م)، وكان تلميذاً له. انظر: رواد طربية، مختار من الأدب الفرنسي، ص13. وانظر: علي عبد الفتاح، أعلام في الأدب العالمي، القاهرة، مركز الحضارة العربية، ص 152.

(3) جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، القاهرة، دار المعارف، ط3، 1993، ص 65.

(4) نفسه، ص 65.

كوين إلى تقديمه قصيدة الشعر على قصيدة النثر، لأسباب عدة منها: الثنائية المعروفة، والقائمة زمنياً بين النثر والشعر، لهذا يعتقد أنه رغم «التنقيحات العميقة التي عرفتها قصيدة النثر طوال تاريخها، فإن قصيدة الشعر، ظلت حتى يومنا المركب الطبيعي للشعر، وينبغي الاعتقاد بأنها أداة فعالة له».[١]

ومع ذلك يرفض جون كوين الخلط القائم بين الوزن والشعر، ولكنه يرفض في الوقت ذاته، أن يقع في الخطأ المضاد «كما يفعل أولئك الذين يرون في الوزن زينة لا فائدة لها، أو حتى قيوداً تضايق حرية التفكير الشعري. فالوزن ليس ملبساً يغلف، دون ضرورة، لغةً، يتحدد قدرها الشعري على مستوى آخر، والدليل على ذلك ندرة قصيدة النثر»[٢]. يخلص كوين هنا إلى أن الوزن حيثما يلزم وجود، المحقق لشعرية النص؛ فإنه لازم التواجد والحضور، وحيثما لا يلزم وجوده، كأن تحقق قصيدة النثر في غيابه حضوراً موازياً له عبر إيقاعات داخلية، يتحقق مع الشكل أو الإلقاء الشعري، أو عبر تقنيات أخرى، فلا تثريب من غيابه. ودليل كوين على ذلك، وعلى أهمية الاستماع الصوتي لقراءة النص الشعري النثري على المتلقي، أن حدث الشعرية، أو «التشعير» يجري على مستويين في اللغة، «صوتي ومعنوي، والمستوى المعنوي دون شك مميز، الدليل أن قصيدة النثر موجودة من الناحية الشعرية، في حين أن الشعر الحرفي (المعتمد على تناسق الكلمات فقط) Lettriste، لا وجود له إلا من الناحية الموسيقية.. ولأن قصيدة النثر لا تستعين بالجانب الصوتي من لغة الشعر، فإنها تبدو دائماً كالشعر الأبتر»[٣]

المقاربة الإشكالية بين قصيدة النثر وقصيدة الشعر، تأخذ موضعها من محاولة تأكيد حضور الإيقاع عند طرفي هذه الثنائية، وبحسب رأي كوين أن الإيقاع موجود في النثر، لكن الوزن الإيقاعي هو الذي لا يوجد، بمعنى «لا يوجد أي فرق على الإطلاق، بل ربما كان الإيقاع أوضح عند بوسويه Bossuet (الناثر) منه عند كلوديل (الشاعر)، حيث الإيقاع ضعيف غالباً،[٤] لأن الوزن من وجهة نظره يأخذ شكلاً دائريّاً، أما النثر فهو امتدادي، فالوزن عنده عادة ما يدور حول نفسه، وهذا تعريف

(1) نفسه، ص 65.
(2) نفسه، ص 65.
(3) نفسه، ص ص 65، 66.
(4) نفسه، ص 68.

الوزن عند جيرارد هوبكن Gerard Hopkins أخذه منه جاكسون[١] والاجتهاد الأوربي لتوصيف قصيدة النثر ما يزال قائماً، فقد اعتمدت سوزان برنار على شروط ثلاثة تقوم عليها قصيدة النثر، وهي: المجانية، و(الإيجاز) أو الكثافة، وأخيراً التوهج، هذه الشروط عند سوزان برنار تشكل علامات فارقة، وملامح مميزة، تميز بين قصيدة النثر، وغيرها من قصائد الشعر[٢]، وعند سوزان برنار تقف القصيدة النثرية بين مفترق طريقي الفوضى والنظام، فهي تأخذ موقعها الفوضوي من ناحية، وموقعها النظامي والمنظم من ناحية أخرى، فهي تشكل «قوة فوضوية مدمرة تنفي الأشكال السائدة، وقوة منظمة تسعى إلى بناء «كل شعري».. يمكن أن يؤدي مركزية حساسة جداً في قصيدة النثر: الشعراء سواء انجذبوا نحو مركزية النظام أو نحو الفوضوية يركنون إلى شكل دائري..»[٣].

شهدت قصيدة النثر تحولاتها اللافتة على يد الشاعر الأمريكي وولت ويتمان Walt Whitman (1819-1892م)، الذي نال نصيباً كبيراً من الأعجاب في الغرب كله، لأنه «تمكن من تحطيم القوالب الأوربية التي كان يصب فيها الشعر الأمريكي عنوة، مما جعله مجرد تقليد باهت يخلو تماماً من عناصر الأصالة»[٤]، مما يشير إلى دلالة مهمة تصور أن الشعر بقوالبه القديمة، أيّاً كان جنسه، كان بحاجة إلى قوالب جديدة تجعله يواكب التطورات التي لحقت بالحياة الإنسانية أينما وجدت. إن وليم ييتس وعزرا باوند وإليوت، وغيرهم انقلبوا على القوالب، وهو أمر يدل على أن تغير القوالب في الشعر الغربي، كان يستجيب لاحتياجات متعلقة بدور الشعر ذاته، ويلامس صيرورته.

وولت ويتمان [*] هو مزيج من ثقافة أناه الشعرية ومن ثقافة الآخر الألماني،

---

(1) نفسه، ص ص 66، 67.

(2) بول شاؤول، مقالة «مقدمة في قصيدة النثر العربية»، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، 1997، ص

(3) نفسه، ص بول شاؤول.

(4) نبيل راغب «موسوعة أدباء أمريكا» جزء 2، دار المعارف، القاهرة ص 552.

(*) ولد وولت ويتمان (1819-1892م) في لونج إيلاند من أبوين ينتميان إلى أصول إنجليزية وهولندية عاشت عائلته في بروكلين، وصدر له أول ديوان شعري بعنوان «أوراق العشب». لم يلق رواجاً في بداية الأمر غير أنه بعد سنوات قليلة انتشر الديوان، وترك أثراً في نفوس القراء، عاش ويتمان أيامه الأخيرة مصاباً بالشلل وتراكمت عليه الديون، وحاصره الفقر إلى حد أنه في يوم ما

والهندي، والإيطالي، وقد ظل ينقح في ديوانه الشهير «أوراق العشب» طيلة حياته، ويضيف إليه مقطوعات جديدة[1] والمؤثرات في شعره واسعة ومتنوعة، ويذكر النقاد «أنه من الصعب حصر التأثيرات المتعددة التي في شعر ويتمان نظراً لخلفيته الثقافية العريضة التي تمتد من جورج صاند إلى هنود أمريكا»[2] ومن خصائص شعر ويتمان أنه تجنب التوظيفات القديمة للثقافة والوزن والمحسنات البديعية، كما أنه جعل الجملة الشعرية بدلاً من التفعيلية لكي تشكل إيقاع القصيدة، سعياً نحو خلق الشعر الحر بديلاً للشعر التقليدي[3]. يعد وولت ويتمان «أول من كتب القصة النثرية بشكل ناضج، واستعمل فعلاً هذا النسق الفني التعبيري؛ معتبراً إياه شعراً بشكل واضح»[4]. وكان أرثور رامبو (1854-1891م) من أولئك الذين تعاطوا كتابة قصيدة النثر...

يبرز سان جون بيرس[5]، بكونه من أكثر الشعراء الغربيين تأثيراً في مجال كتابة قصيدة النثر على الشعر العربي المعاصر؛ إذ تركت تجربته الشعرية أثراً واسعاً عند بعض الشعراء العرب ومنهم يوسف الخال، وأدونيس، وانبرت قصيدته النثرية «كذا هي» من مجموعته «رياح»، شاهداً على توجهه إلى كتابة هذا النوع من الشعر، واستخدامه لهذا الشكل، كما أن أهم ظاهرة في شعره هو النسيج الباطني الذي يشكل الصور الفنية، فهو يرتد إلى أعماق ذاته، يعبر بطرائق شائكة وصعبة، وغامضة دائماً،[6]، ويعود تأثيره على شعراء التجربة الشعرية الجديدة للشعراء

اضطر إلى بيع كتبه وعندما لم يجد من يشتريها خرج بنفسه وجلس على أحد الأرصفة في الشارع ليبيع هذه الكتب. انظر نبيل راغب ص ص 554، 555. وانظر علي عبد الفتاح، ص 150.

(1) السابق، نفسه، ص 554.

(2) نفسه، ص 554.

(3) نفسه، ص ص 554، 555.

(4) أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، بيروت، مؤسسة دار الفكر الجديد، ط1، 1996م، ص 79.

(5) سان جون بيرس (1887-1975م) اسمه الحقيقي سان ليجه، نشر مجموعته الشعرية «مدائح»عام1924م، توقف عن الكتابة الشعرية لمدة عشرين سنة تقريباً، ثم عاد إليها مرة ثانية فكتب، (منفى، أمطار، أربع قصائد، ثلوج، قصيدة للغريبة، رياح أمجد الملوك، معالم) انظر: طريبة، المختار من الأدب الفرنسي، السابق، ص 288.

(6) علي عبد الفتاح، السابق، ص 252.

العرب إلى أنه انسرب «إليهم بعض من مزاجه النفسي وأهوائه الشعرية، والتداعي الحر الذي ترمل فيه القصيدة إلى ما وراء هذا الواقع، وضربات اللاوعي، والحلم الخرافي، وتأوهات النفس، وإحساسها بالقيود والظلم..»[١]. والواقع أن الشاعر اللبناني يوسف الخال يعد أول شاعر عربي يلتفت إلى هذا النوع من الكتابة الشعرية، ويقدمها للقارئ العربي.

وقدم رموزها إليه، ومنهم لوثر يامون، وبودلير، ورامبو، وكلوريل، وإبليار، وهنري ميشو، أرثو سان جون برس، رينه شارو. يونفو، ويشير أحمد بزون إلى مؤسسي العقيدة النثرية في سياق إشاراته[٢] إلى مقدمة الشاعر الفرنسي فرنسيس كاركو، الذي كان قدم مجموعته الشعرية بكلمة أشار فيها إلى مؤسسي هذا النوع الشعري وهم، الويزيس، بودلير، رامبو، لونريامون، ومالارميه[٣]، وكانت كلمة ثناء لهم.

ربما شكل ولادة قصيدة النثر في لبنان أولاً، داعياً قويّاً لسعدي يوسف الذي رأى رموزها مثل أنسي الحاج، ومحمد الماغوط، وأن يلاحظ أن هذه التجربة «ستظل لبنانية، لأنها نبتت هناك وعلاقاتها هناك»[٤] مع أن كثيراً من الشعراء العرب قد كتب بإبداع قصيدة النثر، ومنهم: سعدي يوسف نفسه، وعبد الوهاب البياتي، وعبد العزيز المقالح، ومحمود درويش، وأمل دنقل، كما حقق أدونيس فيها فتحاً كبيراً، سنأتي على تأكيد دلالات حضورها لديهم فيما بعد.

لقد تعددت آراء الشعراء والنقاد العرب حول قصيدة النثر، فقد ذهب أدونيس إلى أن الأسباب التي دعت إلى كتابتها هي «التحرر من وحدة البيت والقافية، ونظام التفعيلة الخليلي فهذا التحرر جعل البيت مرناً، وقرّبه إلى النثر، ومن هذه العناصر انعتاق اللغة العربية وتحريرها، وضعف الشعر التقليدي الموزون... ومن هذه العناصر ترجمة الشعر الغربي..»[٥]، أما الطبيعة الفارقة لها والتي تميزها عن القصيدة الوزنية «ففي الأولى البيت هو الوحدة، وفي الثانية الجملة هي الوحدة،

---

(1) نفسه، ص 252.

(2) أحمد بزون، السابق، ص 79.

(3) نفسه، ص 79.

(4) انظر: سعدي يوسف، فضاءات القول، السابق، ص 94.

(5) انظر: أحمد بزون، السابق، ص67.

وهذا ما اعتبره جان كوهين سبباً في التمييز بين قصيدة النثر وغيرها من الشعر، لا النثر»[١]. أما من الناحية الشكلية، فإن الرسم الكتابي ينبري مؤشراً آخر للتفريق بينهما، فهو يقوم على عنصرين: الأول أن قصيدة النثر تعتمد الكتابة الخطية تماماً، مثل النثر. أما الشعر الحر فيكتب مثل الشعر الموزون. والثاني أن «قصيدة النثر» تتوقف عند نهاية الجملة، في حين أن الشعر الحر «يعمد إلى قطع الجملة»[٢]. وقد وجد سي موريه أن الشعر المنثور عند العرب، هو ذاك المصطلح العربي الذي يقابل «ما يسمى في الأدب الإنجليزي Poetey in Prose، وكذلك في مقابل الشعر الحر free vense بالمفهوم الأمريكي – الإنجليزي، لاسيما النوع الذي يكتبه والت وايتمان walt whiteman»[٣]. ويفترض حاتم الصكر في مقارنته بين قصيدة النثر، والقصيدة الشعرية، وفقاً لقصيدة الحلم الصينية التي صورت التماهي الحاصل بين المرأة والفراشة، فوجد في العلاقة بين الشعر وقصيدة النثر مساوياً، أو معادلاً للعلاقة بين المرأة والفراشة وهي علاقة «وشيجة حليمة»[٤]، وقد تناولها من حيث إيقاعها الداخلي البديل للوزن، والموسيقى التقليدية، والقافية، ومشتغلاً. على الأثر الذي يمكن أن تخلقه قصيدة النثر، وتترك أثرها الفاعل في المتلقي[٥]، وقد لاحظ عواملها الممهدة في الشعر المترجم، والخلط العروضي، والتدوير، والنثر الفني، والعامية الدارجة، وتغير البنى اللغوية والنحوية[٦]. أما مزاياها فقد حددها بأنها قصيدة قراءة تخاطب القارئ لا أذنيه، مع أنها تتجلى شاعريتها في الواقع، وبالإلقاء أكثر من القراءة الورقية على ما نتصوره، أي في قلبه. كما جعل من مزاياها أنها تستفيد من نصيتها، ومن إيقاعها المتكون داخلها، كما أنها تُولّد إيحاءات لا معانٍ، وأنها قصيدة كلية ولا جزء منها يمكن أن يغني عن سواه[٧].

ووفقاً للنظريات الشعرية التي تقوم على فرضية الاختلاف والالتقاء، الاختلاف وفقاً للمحتوى أو الشكل والالتقاء وفقاً للمقابلة القائمة بين الشعر

---

(1) نفسه، ص 64.

(2) نفسه، ص 66.

(3) س. موريه، السابق، ص 18.

(4) حاتم الصكر، حلم الفراشة، صنعاء، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، 2004م، ص5.

(5) نفسه، ص 5.

(6) نفسه، انظر: ص 24 و25 و26 و27.

(7) نفسه، انظر: ص، 48 و49 و50 و51.

واللاشعر أو (النثر)، «فالشعر ليس شيئاً آخر غير النثر، إنه شيء مضاف إليه... وقد أوضح بارت هذا التصور الذي نقده من خلال هذه المعادلة: الشعر = النثر + أ + ب + جـ...»[1]

والتطبيقات العميقة لملامحها الفارقة، ليس من قبيل الإطلاق أو العموم، يتوافق عليها، أو قل لم يعد أمر توصيفها، توصيفاً يطابق الدور الذي أُريد لها أن تلعبه، ولم يلمس جوهرها، وما زالت تشكل إشكالية شعرية، ونقدية عند الآخر، كما هي كذلك عند الأنا.

يحتدم الصراع، إذن، بين ثنائية قائمة على الوزن واللاوزن، وبين الشعر العمودي والتفعيلي من جهة والقصيدة النثرية من جهة أخرى، إذ أصبح القوم جمعاً واحداً إزاء هذا الشكل الجديد، وعجل لهذا الأمر نماذج لم تحسن خلق الإيقاع الداخلي لها، ولم تأخذ الأمر على محمل الجد، وما بين شعرية هذه القصيدة وشرعيتها تدور دوائر الجدل، وتتفاقم الإشكالية. البعض وجد فيها تسيباً غير مقبول، وانحلالاً شعرياً، ومغالاة في مجاراة الآخر، وغير هذا البعض، يجد في قصيدة النثر إنجازاً يضاف إلى منجزات الشكل، وأنها تحسست التدرج الطبيعي لها، حتى أصبحت نتاجاً لديناميكية داخلية متفاعلة في بنية القصيدة العربية التي شهدت تطوراتها في التاريخ القديم والحديث.

والواقع أن هذا المنجز تم وفق استجابة سريعة اقتضتها ظروف سياسية وإيديولوجية، واجتماعية عرفها المجتمع العربي، لاسيما في سنوات السبعينيات، وصيرورة التحول قد جرت وفق أنساق تمّت في مستويين: المستوى الأول نتج عن تفاعل مع منجز الآخر؛ هيأته ظروف التفاعل السياسي والاجتماعي والثقافي مع هذا الآخر، غرباً أكان أم شرقاً. أما المستوى الثاني فقد جرى وفق أنساق تحوُل داخلية في بنية القصيدة ذاتها، على يد شعرائها العرب المبدعين، ومنهم: عبد الوهاب البياتي، وأدونيس، وسعدي يوسف، والمقالح، ودرويش، ودنقل، وغيرهم من الشعراء المبدعين الذين جسدوا تصوراتهم السياسية والمجتمعة فيها، وقد تحروا خصائص مهمة فيها، قد لا تصل إلى حد مطابقتها مع خصائصها اللازمة والفارقة، المحددة لشعريتها الكاملة، ولكنها استطاعت أن تؤدي دوراً مهمّاً في

---

(1) جون كوين، اللغة العليا (النظرية الشعرية)، ترجمة وتقديم أحمد درويش، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1995م، ص ص 12، 13.

إحداث المغايرة، ومجاوزة الواقع، واستحداث الجديد. وعلى أية حال، فإن ما أحدثته قصيدة النثر من إشكاليات واختلاف، هو نفسه ما أحدثته القصيدة ذاتها على رأي سوزان برنار من انشقاق في مفهوم الشعرية عند الأوربيين.[١]

هذه العلاقة القائمة بينهما، تُحيل إلى محاولات كثيرة في اكتناه المكون الشعري، بكون قصيدة النثر أكثرها إثارة للمشكلة، كما يذهب إلى ذلك كمال أبو ديب.[٢] الذي أشار إلى محاولات سوزان برنار في دراستها حول قصيدة النثر ومع وجود هذه الإشكالية يحاول أبو ديب أن يبحث في مكونات الشعرية في قصيدة النثر، ويقول في هذا الصدد: «وأيّاً كانت المكونات الشعرية التي مُيّزت، يبدو لي أن ثمة إمكانية جديدة لوصف الشعرية في قصيدة النثر ضمن معطيات الفجوة: مسافة التوتر»[٣]. وراح يبحث في قصيدة «فارس الكلمات الغريبة» عن مكونات الشعرية فيها.

ما يزال الشعراء والنقاد العرب يقرؤون الإنتاج الشعري والنقدي للآخر، ويتحرون نظرياته النقدية ومنجزاته الشعرية، حتى استطاعوا أن يستدعوا أشكالاً جديدة لبناء القصيدة العربية الجديدة، تغاير ما سبقها، ما يفضي إلى تحوّل لا يتحقق في بنية شكل القصيدة، وإنما يطال مفاصل بنائها الداخلي، حينئذ ترفد القصيدة بسياقات، وتحتوي إمكانات ما كان لها أن تتوافر بغير هذه الأشكال المتجددة. وقصيدة النثر وإن بدا حضورها المرحب به يقترن ببعض التحفظات، فإن لهذه التجربة جانباً إيجابيّاً وآخر سلبيّاً كما ذهب إلى ذلك سعدي يوسف[٤]، ولعل الاستيعاب الفاهم لمكوناتها التركيبية وخصائصها الظاهرة، ووظائفها الشعرية، يقرب إنجاز جوانبها الإيجابية على حساب جوانبها السلبية.

وأيّاً كان اختلاف الباحثين العرب حول أمر هذه القصيدة وحيثيات وجودها، وتفاصيل خلقها الإبداعي، فإن الأمر ذاته قد جرى في مكان ولادتها في أوربا، كما أن التوصيف النظري لها ظل محل اختلاف بين الباحثين والمهتمين بها.

---

(1) انظر، فخري صالح، مقال قصيدة النثر العربية، «الإطار النظري والنماذج الجديدة»، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب - صيف 1997م، ص 164.

(2) كمال أبو ديب، في الشعرية، السابق، ص 116.

(3) نفسه، ص 116.

(4) انظر: فضاءات القول، السابق، ص 94.

لا يمكن التفريق، ونحن بصدد دراسة تجليات الأنا الشعرية مع الآخر، بين الشعراء الذين كرسهم هذا البحث لدراسة هذه الظاهرة لديهم، أن نغفل تناول هذه الظاهرة، أو تفاصيل حضورها في المشهد الشعري العربي بشكل عام، فالعلاقة هنا، تقوم على ارتباط الجزء بالكل، وعلاقتهما الارتباطية معاً، وبالقدر الذي تصور علاقة الأنا في شموليتها، ومحليتها بعلاقتها مع الآخر، تحيل نماذج الجزء - محل البحث - إلى دلائل كاشفة عن هذه العلاقة في أبعادها مع الآخر المتعدد والمتفرع بشكل عام، الغربي، والسلطوي، والإنساني.

ويتحقق على هذا الأساس فهم آخر، يصف ثنائية العلاقة بين الشعر والقصيدة النثرية، الأنا والآخر، الشعر والنثر، بوصفها محصلة لثنائية معرفية، ونتاج تفاعل ثنائي أحدهما تراثي، أما الآخر فهو خارجي، تراثي وُفُق أنساق ندية قائمة وفارقة بين الشعر والنثر، على نحو تؤكد ثنائية قديمة لها حضورها القوي في الأدب العربي منذ كتابات ابن المقفع، وعبد الحميد الكاتب، والجاحظ، وابن سلام، وغيرهم، أي وقف النثر «وقفة الند لكنه مع الشعر»[1]، وتحيل على النحو نفسه مسألة ارتقاء مستوى النثر القولي والكتابي والشعري إلى مصاف اللغة العربية القوية قديماً إلى القول بمقاربة واضحة بينهما، يصل معها النثر إلى مستوى فني يقربه من الشعر على نحو ما عرفناه من مقامات، وأسجاع، تقترب بإيقاعها من الشعر، ولكنه يختلف عنه بالرسم الكتابي. وهو أمر يفضي إلى مسألة أخرى تعزز الرأي الذاهب إلى أن قصيدة النثر لها خلفياتها التاريخية، فابن زيدون مثلاً كان مبدعاً في النثر قدر إبداعه في الشعر، وغيره من الشعراء كُثر، ومن هنا تستجيب هذه المسائل للكشف عن علاقة الأنا في مجال بناء قصيدة النثر مع الآخر بكونها مسهمة فيها، وحضورها تاريخي.

وتتجلى العلاقة بالآخر، من ناحية أخرى، في النظر إليها خالصة بكونها تنتسب في الصياغة النظرية «إلى أفق الاحتكاك بالآخر، وإلى المثاقفة، والترجمة، وإعادة تشكيل المفاهيم النظرية في ضوء التجارب الشعرية الجديدة التي أرادت التخلص من ثقل الموروث، وضغط عمود الشعر العربي»[2]، ولا يستبعد أن محاولات، وإشارات

---

(1) انظر: بول شاوول، السابق، ص150.

(2) فخري صالح، مقال «قصيدة النثر العربية، مجلة فصول، السابق، ص163.

عربية عنها، تدخل في نطاق المثاقفة مع الآخر، مثل إشارة جبران خليل جبران إلى مي زيادة، وتطرقه فيها إلى قصيدة النثر، في إحدى رسائله، كما أن توفيق صائغ كتب عام 1948م، قصدة نثر استوفت - كما يذهب بول شاؤول- متطلباتها البنائية، أو كما قال كتابات كثيرة سميت نثراً هي لجبران والمنفلوطي في ترجماته، وأمين الريحاني، وفؤاد سليمان، وأمين نخلة، وصلاح لبكي[1]. نخلص في النهاية إلى أن ظاهر الأمر يكشف عن استدعاء هذا الشكل (أي قصيدة النثر) من الآخر، وهي عملية تكشفها اتصالات الشعراء العرب واحتكاكهم مع الآخر، الذي كان قد أنجز احتياجاتها، وأبدع في اكتمالها، هذا في المحصلة الواقعية المعاصرة. ولا ينفي ذلك أن وشائج قديمة قد جمعت بين الشعر والنثر العربيين، لأن مستوى اللغة كان واحداً، ولكن تمحيص هذه الأمر يحتمل دراسة مستقلة.

ولا يجد غالي شكري في توصيف «قصيدة النثر» وما تعبر عنه من شكل ومضمون إلا بكونها آخر رواسب الكلاسيكية، وأن إطلاق تسمية هذا النوع من الشعر على «قصيدة النثر»، كان يمثل «آخر رواسب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي»[2]، وهو يرى أن القول اليوم بـ «قصيدة النثر» ضمن حركة الشعر الحديث «فإنما تعود القهقري»[3] هذا الموقف الذي تبناه غالي، وجد تفسيره الواسع بأن تصور أن «إحلال كلمة النثر مكان الوزن لا تعبر إلا عن «رد الفعل، لا عن الفعل الذي يصنعه الشعراء الحداثيون – قصيدة النثر – تقف في الطرف المقابل لما يدعونه بقصيدة النظم»[4]، كما يرى أن دعاة هذه النوع من الشعر ودعاة قصيدة النظم، يلتقون في واقع الأمر عند المفهوم الكلاسيكي للشعر، فمصطلح قصيدة النثر عندهم عنصر منبثق من المفهوم الكلاسيكي، فهو ليس تجديدياً فليس عنده «النثر في قصيدة النثر؛ هو الذي يمنحها قيمتها الفنية الجديدة، وليس النظم في قصيدة النظم هو الذي منحها قيمتها الكلاسيكية القديمة. وإنما هناك شيء آخر لا علاقة له بطريقة تركيب الكلمات، نثراً، أو نظماً هو الذي يخلق ما ندعوه بالشعر، كما أن هناك شيئاً آخر لا علاقة له بالتخلي عن

---

(1) انظر: بول شاوول، السابق، ص 152.

(2) غالي شكري، شعرنا الحديث، إلى أين، السابق، ص 82.

(3) نفسه، ص 82.

(4) نفسه، ص 82.

الأوزان الخليلية؛ هو الذي يجعل من شعرنا قصيدة حديثة»[1]، وغالي شكري لا يجد أية صلة بين التغير في الشكل والحداثة، أو بين التحرر من القافية والوزن وموضوع الحداثة، «فإهمال القافية أو الوزن لها لا يجعل من القصيدة شعراً حديثاً لمجرد تحررها الشكلي»[2] كما يذهب إلى ذلك، رافضاً هذا الارتباط بينهما.

تحيل هذه القراءة الباحثة عن علاقة الأنا الشعرية، في مجال كتابة قصيدة النثر، مع الآخر الذي أنجزها بنائيّاً وأكمل خصائصها، إلى استقراء تجليات الاتصال العام بين الشعر العربي المعاصر وشعر الآخر، وهي، أي هذه القراءة، على الصعيد العام، تكشف عن علاقة الشعراء الستة، محل البحث، بالآخر من خلال هذا الاستقراء العام، بكونهم يشكلون ذلك الجزء المهم من التركيب العام، وحصيلة هذه العلاقة، وناتجاً عن نتائجها.

وتقف على هذا الأساس قراءتهم وأدائهم النقدي، ونماذجهم الشعرية، شاهداً من شواهد هذه العلاقة المتعددة، ودالاً حاضرة من الدوال المؤكدة حضور هذا الشكل الشعري في الشعر العربي المعاصر، وتنبري نماذجهم الشعرية على هذا النحو لتجلي علاقة الأنا بالآخر، وقرينة استدعاء هذه الشكل من الآخر من ناحية أخرى، أو إشارة دالة على التعامل الحذر معه، أو عدم اعتماده شكلاً مناسباً، من ناحية أخيرة. يقول أدونيس في قصيدته «قبر من أجل نيويورك» مصوراً نيويورك شبّاكاً مغلقاً، حاول وولت ويتمان أن يفتحه، وأن يقول الكلمة السرية لهذا الانفتاح، ولكن لا أحد كان يسمع، كما يمكن أن نحسب أنه يصوّر علاقته الحميمية بوولت وتيمان:

«نيويورك جسد بلون الأسفلت. حول خاصرتها زنار رطب، وجهها شبّاك مغلق ... قلت: يفتحه وولت ويتمان – «أقول كلمة السر الأصلية» لكن لم يسمعها غير إلهٍ لم يعد في مكانه»[3]

إن أدونيس الذي يرى أن الشكل الشعري، إنما هو «حركة وتغيير: ولادة مستمرة»[4]، لا يخرج عن إيلائه دوراً متفاقماً للشكل، ويمنحه الفاعلية الشعرية التي تسهم في إحداث المجاوزة حتى في البنى اللغوية والشعرية في النص، فشكل

---

(1) نفسه، ص 82.

(2) نفسه، ص 117.

(3) أدونيس، المجلد الثاني، الأعمال الكاملة، ديوان «المسرح والمرايا»، ص

(4) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، السابق، ص 110.

القصيدة كما يتصور أدونيس «هو حضورها قبل أن يكون إيقاعاً، أو وزناً. هذا الحضور لا يقيّم بشكل تجريدي، فليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة – في حضورها كوحدة وكلّ»[1].

وتبدو عملية إحداث الفواصل بين الشعر والنثر ليست قاطعة بنظر أدونيس، ولكن ثمة أصول مرجعية تحدد نوع كل منهما، ومجالات تحولاته إلى نوعه الآخر. فتحديد الشعر بالوزن، يعده أودنيس تحديداً خارجياً، سطحيّاً، يفقد الشعر محتواه الأصلي «فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة، وليس كل نثر خالٍ، بالضرورة، من الشعر»[2]، هذه المقاربة النظرية بين النثر والشعر، تقدمها نظرة عميقة تغاير النظرة القديمة نحو هذين الجنسين الأدبيين، وهي مغايرة اعتمدت في الواقع على قراءات الآخر النقدية في هذا المجال.والتفريق بينهما. ولاتيكمن عند أدونيس بالنظرة السطحية الساذجة إليهما، وإنما تعود في الواقع إلى ما يخلقه كل نوع من شعرية. فلربما قصيدة نثرية لا تحمل شعراً، فليس التصنيف للنوع الأدبي قطعي ونهائي.

يؤمن، مثلاً أدونيس بالفروق الأساس القائمة بين النثر والشعر، «فإن قصيدة نثرية يمكن ألا تكون شعراً، ولكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان، ومهما حفل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر». ولا يزعم أدونيس في هذه الحالة، أن له موقفاً تجاه قصيدة النثر بالطبع، وإنما يكشف عن طبيعة النثر والشعر أولاً، ثم نأتي فيما بعد إلى توصيف التداخل المشروع الذي يتم بينهما في مجال كتابة القصيدة النثرية، مع توضيح الخلط الذي قد يلتبس عنده البعض في التفريق بينهما، وفي عدم تحري الدقة في أثناء الممارسة الإبداعية الشعرية، أو النقدية. لذلك سعى أدونيس إلى تحديد هذه الفروق وجعلها ثلاثة فروق أولاً: أن النثر «اطراد وتتابع لأفكار ما»، أما الشعر «فليس بالضرورة أن تكون فيه هذه الصفات». ثانياً: أن النثر «ينقل فكرة محددة»، أما الشعر «فينقل حالة شعورية»، وآخر هذه الفروق هي أن النثر «وصفي تقريري»، وغاية خارجية معينة ومحددة. في حين أن غاية «الشعر هي في نفسه».[3]

---

(1) نفسه، ص 111.

(2) نفسه، ص 112.

(3) نفسه، ص 112.

على هذا الأساس، يبدو التداخل بين النثر والشعر عند أدونيس، وتبدو في الوقت نفسه المجالات الفارقة لهما، وتبدو على هذا النحو «قصيدة النثر»، حالة من التميز المدروس، التي تحمل ملامح واضحة. فالتمييز بين الشعر والنثر، لا يعتمد على مبدأ «خاضع للوزن والقافية، فمثل هذا التميز شكلي لا جوهري»[1]، إذن الشعر كيان مستقل، والنثر كيان مستقل، ولكن «قصيدة النثر» كيان مغاير، يأخذ من هذا وذاك، ويعبر عن طبيعته وخصائصه، تلعب فيه اللغة في داخل الشكل دوراً محدداً كاشفاً عن هذه الخصائص وتلك الطبيعة. يقول أدونيس: «تنطلق قصيدة النثر في الحركة الشعرية العربية الجديدة، من هذه الظاهرة: إخضاع اللغة، وقواعدها، وأساليبها لمتطلبات جديدة بحيث إنها تثير، من جديد، في تراثنا معنى الشعر بالذات. ففي تراثنا العربي حد فاصل بين النثر والشعر: الشعر هو فن البيت، أي النظم».[2]

البحث في قصيدة النثر، ليس له مجالٌ في ظل التوحد القائم في التراث العربي بين الشعر والعروض الخليلية، حينذاك سيتم بحث الشعر الجديد كله[3]؛ لأن الشعر من وجهة نظر أدونيس «لا يحدد بالعروض، وهو أشمل منه؛ بل إن العروض ليس إلا طريقة من طرائق التعبير الشعري — هي طريقة النظم»[4].

إن التوليد الذي طرأ على شكل القصيدة العربية، بقوامها النثري، كان نتاج تغيير حاصل في وعي الباعث والمتلقي معاً إزاء الحياة والأشياء، وتجاه المفاهيم، والموسيقى، والإيقاع، فأضحت معها قصيدة النثر إحدى الأشكال التعبيرية المتكونة أساساً من تطورات النظرة للأشياء، والمؤتلفة معها. ففي إطار هذا التحول الموسيقي مثلاً، يقول أدونيس «في قصيدة النثر: إذن، موسيقى. لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة. بل هذه موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة — وهو إيقاع يتجدد كل لحظة»[5].

يجد أدونيس ثمة علامات متداخلة في القصيدة الجديدة، أيّاً كان نوعها نثرية أو وزنية، وتحوز على مبدأ مزدوج: «الهدم لأنها وليدة التمرد، والبناء لأن كل تمرد

---

(1) نفسه، ص 113.
(2) نفسه، ص 113.
(3) نفسه، ص 113.
(4) نفسه، ص ص 113، 114.
(5) نفسه، ص 116.

على القوانين القائمة، مجبر ببداهة، إذا أراد أن يبدع أثراً يبقى، أن يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى، كي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل. فمن خصائص الشعر أن يعرض ذاته في شكل ما، أن ينظم العالم، فيما يعبر عنه»[1]. نحن، إذن، إزاء، مفاهيم متعددة في القصيدة العربية الجديدة، مفاهيم، منها، ما يفرق بين الشعر والنثر، ومنها ما يجد قنوات اتصالات قوية بينهما، نبع منه شكل جديد، له قيمه وخصائصه، ومفهومه، ورؤيته على أن كل هذه المفاهيم، تحاول أن تزيل اللبس القائم في فهم الأشكال الشعرية الجديدة – وتقوم على الصعيد نفسه، بمحاولات دراسة هذه الظواهر، ورسم أبعادها وتقيمها، وتحديد معالمها في الإنتاج الشعري العربي المعاصر.

لقد تعددت الكتابة النثرية عند أدونيس، في قصيدة «ثلاثية الصباح»، أو «هذا هو اسمي»، أو في المقطع الثاني من قصيدة «أقاليم النهار والليل»، التي تعد الأولى في هذا المجال، أو قصيدة «قبر من أجل نيويورك» التي يقول فيها:

«وأعترف: نيويورك، لك في بلادي الروّاق والسرير، الكرسي والرأس، وكل شيء للبيع: النهار والليل، حجر مكة وماء دجلة وأعلن: مع ذلك تلهثين – تسابقين في فلسطين، في هانوي، في الشمال والجنوب، الشرق والغرب، أشخاصاً لا تاريخ لهم غير النار.

وأقول: منذ يوحنا المعمدان، يحمل كل منّا رأسه المقطوع في صحف وينتظر الولادة الثانية».[2]

يرتبط منجز التطور الشكلي واللغوي والشعرية عند هؤلاء الشعراء الستة، ومن كان في صفهم، ببنية القصيدة القصيدة الحرة وما بعدها، بمصطلح الحداثة، لأن اللغة أصبحت تجتاح النص بسياقات وأنساق لم تعرضها القصيدة العربية من قبل، باتت اللغة حضور نصي قوي، لا يقوم على مفردة مؤثرة، أو على بيت مؤثر كما في القصيدة التقليدية، وإنما برزت بكونها بناءً فاعلاً، ومؤثراً في بنية النص كله، وفي جمله الشعرية، وسياقاته المختلفة، تدخل المفردات فيها في علاقات تتبدل، وفقاً لتكويناتها الجديدة.

---

(1) نفسه، ص 16.

(2) أدونيس، الأعمال الكاملة، م2، السابق، ص 293.

ووفقاً لمراحل التطور الذي رافق القصيدة العربية؛ فإن التحديث الذي عرفته هذه القصيدة، عرف جهوداً واضحة قام بها الرواد، أمين الريحاني، وجبران، وشوقي، والعقاد، والمازني، وشكري، وباكثير، والسياب، ونازك وغيرهم؛ ممن أسهموا في تحديثه، كما يرى عبد العزيز المقالح[1]، لكن مفهوم الحداثة أخذ توسعاته مع الجيل اللاحق، فعرفت القصيدة الحرة عند هذا الجيل وقارئيه بقصيدة الحداثة، لأنهم في رأي عبد العزيز المقالح أن هذا الجيل اللاحق، الذي يعد هو وزملاؤه من الشعراء الذين يدرسهم هذا البحث، حوّل «الحداثة من شكل إلى موقف وإلى قضية»[2]، وفي رأي المقالح أن الذائقة الشعرية تغيرت كثيراً، وهي ما تزال تتغير في العقود الأخيرة، لاسيما في السبعينيات، ولدت ذائقة شعرية جديدة، حاولت أن تشق طريقها، وتفرض وجودها، وقصد بها « قصيدة النثر»، التي أطلق عليها «القصيدة الأجد»[3]، ولئن عد المقالح الوزن عنصراً من عناصر كثيرة مكونة للشعر، فإنه – يستقرئ التراث بـ «نصوص نثرية فيها من الشعر، أكثر مما في كثير من المنظومات»[4]. وهو بهذا يوافق أدونيس في آرائه حول الوزن في الشعر، ويتحرى الخلط القائم عند بعض الشعراء، وعجزهم عن فهم طبيعة قصيدة النثر.

وفي قراءة متمحصة للقصيدة الأجد، كما يطلق عليها، يرفض المقالح تلك الكتابات التي جربتها دون أصالة أو إبداع؛ لهذا فهو لا يجد نفسه «كثيراً في القصيدة التي تخلو من الإيقاع»[5] كما يجد صعوبة في الاقتراب منها، ولكنه يجد نفسه عند «بعض هذه النثريات، وبخاصة عندما تصدر عن شعراء كبار تكون أكثر شعرية من الشعر السائد»[6]. وهذا القلق النابت من عمق التجربة، وعميق الإبداع، يدخل في نطاق تأصيل هذه التجربة، ومأسسة قوانينها، وخصائصها، وفي إطار محاولات مراجعتها، وإعادة إنتاج مفهومها، لذلك فهو يتمسك بعملية المفاضلة بين كتابة متأصلة تحتوي على بُعد التجربة، وبنى كتابة أخرى لا تفي بخصائصها الموضوعية.

---

(1) انظر: عبد العزيز المقالح، مقابلة بعنوان «العرب بين شرق يتداعى وغرب يتحفز، حاوره أحمد ياسين عبد الله. صحيفة أخبار الأدب، القاهرة عدد 203، يونيو 1997، ص 11.

(2) نفسه، ص 117.

(3) انظر: عبد العزيز المقالح، قضايا الشعر العربي، جهاد فاضل، السابق، ص 346.

(4) نفسه، 347.

(5) نفسه، ص 347.

(6) عبد العزيز المقالح – الشعر بين الرؤيا والتشكيل، السابق، ص 95.

وتنطوي فكرته على هذا النحو على أن أية قصيدة نثرية جيدة، رغماً عن خلوها من الموسيقى الخارجية أو الوزن، ورغماً عن غياب الثقافية،.. أقول رغماً عن ذلك فإن آية قصيدة نثر جيدة تختلف في تشكيليها من قصيدة نثرية إلى أخرى، وقد لا يستطيع القارئ الآن إدراك ذلك لأسباب كثير...»[1]. ويجعل هذا القلق القائم بين هؤلاء الشعراء في جانبين: جانب أولي لا يريد أن يتقبل الشكل الوارد للأنا الشعرية من الآخر دون حذر منه، أو تقبله مع ما سيرافقه من علاّت وعيوب، نتيجة قصر في فهم هذا الشعر، وظروف ولادته لدى الآخر، فالقلق الدائم من الآخر، حاضر مع كل مكون قادم منه، يمكن أن يكون لاحقاً، مكوناً من مكونات الثقافة العربية. وفي هذا إشارة إلى علاقات الهوية والانتماء، وحذر من هذا الآخر. أما الجانب الأخير، فيدخل في مفاصل التجربة ذاتها، فإن الشعراء الذين تهيأوا لتقبل هذه التجربة، وأمدوها بلوازم حضورها في المشهد الشعري العربي، وكتبوها عن أصالة، معنيون بتوضيح ملامحها الفارقة، وبكشف السقطات التي رافقت من مارسها، عن غير فهم بها. بمعنى آخر، أنه تُركت في بادئ الأمر هذه التجربة خاضعة لمحاولات عديدة، منها محاولات غير مسؤولة في المرحلة الأولى، وبعد ذلك أنيط بمراجعتها، وتقييمها. على أن المرء يخلص إلى أمر مهم، هو أن كبار الشعراء العرب المعاصرين، وفي مقدمتهم هؤلاء الشعراء الستة، مارسوا هذه التجربة بحذر، وبدقة شديدين، وعلى الرغم من أنهم أبدعوا فيها لكنهم كانوا متلقين لأسباب عديدة، منها أن هذا الشكل جديد على الذائقة الشعرية العربية، وأن غيرهم التبس عليه فهم خصائصها، واستسهل كتابتها دون وعي بملامحها الفنية.

يمكن أن نلاحظ هذا الحذر قد دهم أحد أقطاب شعرائنا الستة، وهو عبد العزيز المقالح فلأنه شاعرٌ أصيل، يتحول نحو الأشكال وفق تحولات تجربته الشعرية الخاصة ومتغيراتها، فقد مرّ بمراحل ثلاث في تقبل هذه القصيدة، كما درس ذلك عباس توفيق رضا[2] أو قل كما نزعم مراحل ثلاث تقبل فيها الشاعر هذا الشكل، في المرحلة الأولى تقبلها بتردد، وفي الثانية تقبلها بحذر، وفي الأخيرة استقر عليها بعدما

---

[1] انظر: عباس توفيق رضا، بحث بعنوان: قصيدة النثر في نقد عبد العزيز المقالح، المجموعة مجموعة الباحثين، الحداثة المتوازنة «عبد العزيز المقالح: الحرف، الذات، والحياة»، تحرير وتقديم إبراهيم الجرادي، موسكو/صنعاء، دار الرائي، ط1، 1995م، ص 155.

[2] نفسه، ص155.

زال حذره منها. فقد كتب المقالح قصائد نثرية على مستوى راقٍ، استكملت خصائصها وبناءها بشكل يثير الأعجاب، ومنها قصيدة «البحث عن الماء في مدن الملوك»، في فصل العطس منها، وقصيدة «من تحولات شاعر يماني في أزمنة النار والمطر» في الأجزاء النثرية منها، وفي قصيدة «عودة وضاح اليمن» التي فيها يقول:

– أهرب عنك؟ وأنت نصيبي من الأرض والشمس والقمر المتلألئ في وطني واغترابي، ولون اكتئابي وضحكي، وبيتي ومقبرتي وسحابي، أنا أنت، هل تذكرين أنا أنت وضاح، يا شعر وضاح، يا قلبه القروي اليماني المعلق في الأرض، لم يغترب ظل يخفق للفجر حول الجبال، وفي الحقل يحرس مزرعة الشمس، ينمو ويورف، يكبر في السندبان الجديد – القديم.[1]

لا حظ عباس توفيق رضا أن موقف عبد العزيز المقالح من قصيدة النثر «لم يكن سكونيّاً، وإنما كان يتعرض إلى التعديل ليتساوق مع رؤيته الفنية، وينسجم وتكوينه العقلي المتحرر من التعصب...» ، وانطوت تقسيماته لموقف المقالح من قصيدة النثر إلى مراحل ثلاث، خلص في المرحلة الأولى التي كانت تمثل بدايات المقالح الشعرية في الخمسينيات من القرن الماضي، إلى انحيازه للجديد لكنه كان لديه موقفٌ سلبيٌ من هذا الشكل، أما في المرحلة الثانية لم يحسم رأيه حول هذا الشكل «وقد كانت آراؤه في تلك الآونة تقوده إلى اعتبار قصيدة النثر شعراً مشروعاً، ومقبولاً»[2]، وفي المرحلة الثالثة والأخيرة، نظر إليها بوصفها شعراً حقّاً، وبالأخص مع كتابه «أزمنة القصيدة العربية» مشروع تساؤل نشر عام 1985م، وبدأ بمعالجة القضايا التفصيلية لقصيدة النثر معالجة المتعاطف المحب»[3]، هكذا ترسخت عند المقالح قصيدة النثر قصيدة متكاملة، لها حضورها الفاعل في إبداعه الشعري.

ويبدو أن محمود درويش أقل اقتناعاً بكتابة قصيدة النثر، ورغم تحفظاته حولها، فإنه يكشف عن طبيعتها الإيجابية، ورغم نفيه لكتابتها، فإن بعضاً من نصوصه تحيل إلى ممارسة هذا الشكل الجديد من الشعر، فقصيدة «مزامير»، المزمور (7)، وقصيدة «الهدهد»، وقصيدة «الجسر»، و«النزول من الكرمل»، وقصيدة «أعراس» كل هذه القصائد تؤكد على ممارسته لها. ولئن أصبح المسرح الشعري في

---

(1) عبد العزيز المقالح، ديوان «عودة وضاح اليمن»، السابق، ص 9.
(2) نفسه، ص ص 159، 160.
(3) نفسه. ص 160.

نظر درويش «مفتوحاً أكثر للغنائيات التي تتحدث فيها الأنا عن نفسها، وعن محيطها وتاريخها»[1]، فإن هذه الأنا «متعددة في كل أنا شاعر غنائي»[2] يرى درويش أن قصيدة النثر غنائية رغم أن كتابها يعتبرون الغنائية نقيصه[3]، ومعنى قول درويش ذلك أنه يحاول أن يظهر التناقض الذي يقع فيه كتاب قصيدة النثر من ناحية، ويبني، من ناحية أخرى، علاقة الغنائية بهذا الشكل الشعري.

يؤكد درويش على أن قصيدة النثر «أسهمت أكثر مما نتصور في طرح الأسئلة على عمود الشعر، وعلى تفرعات هذا العمود، على تفرعه الأبرز وهو ما أصبح يسمى بالتفعيلة»[4] ويرى درويش أن أبرز ظاهرة في المشهد الشعري العربي المعاصر، وعلى وجه الخصوص خلال العقدين الأخرين «هي تَمَكّن قصيدة النثر من إثبات شرعيتها الإبداعية والثقافية معاً، وأنها في حاجة إلى أن تتحرر من التباس اسمها، عليها ألاّ تقبل بعد الآن أن تستمد شعريتها من النثر، يجب أن تسمى شعراً فقط، فالشعر شعر؛ وهو لا يعرف بالوزن، لكن الشعر في الحالتين لا يحيا ولا يُعرف إذا جُرّد من الإيقاع»[5] في كلام درويش هذا ما يبعث إشارات، منها أن قصيدة النثر اكتسبت شرعيتها، الأمر الذي يوضح أنها عانت عدم الشرعية قبل ذلك، وأن محمود درويش نفسه كان عليماً بمرحلة ما قبل شعريتها هذه، وكان متردداً، وحذراً مثله مثل المقالح، وبقية الشعراء، وفي الإشارة الثانية يقتنص درويش مستقبلية القصيدة بالتنبه إلى التباس اسمها، وكأنه يدعو إلى تحررها من كلمة النثر، لهذا في إشارته الثالثة يريد أن تكون شعريتها من غير النثر، ولو كانت كذلك، لما كانت على ما هي عليه الآن، وينهي إشارته الأخيرة بتأكيد أهمية حضور الإيقاع، بكونه قاسماً مشتركا، مسهماً للشعر عموماً.

ولا تقتصر طموحات درويش في رغبته أن يخفف شعراء قصيدة النثر من الانشغال بالنظريات، والتوجهات الإيديولوجية للهجوم على غيرهم، لأن الشعر لا يتحقق إلا في الإبداع، بل يرى أنه في «وسع قصيدة النثر، أو ما يسمى كذلك أن

---

(1) انظر: ديب علي حسن، رحلة الشعر والحياة، ديب علي حسن، بيروت/دمشق، مؤسسة المنارة، بدون، 2003م. ص 134.

(2) نفسه، ص 132.

(3) نفسه، ص 134.

(4) نفسه، ص 133.

(5) نفسه، ص 133.

تتسع لإيقاع الحياة المعاصرة، وللسرد وللإنشاد أكثر. عليها أن تتحرر تماماً من تعريف سوزان برنار القديم لها»[١]. وإذ تبدو الهوة الفاصلة بين طموحات درويش وتصوراته لقصيدة النثر، وبين واقعها الذي يتحفظ عليها أسواء واقع خصوصيتها، وطبيعتها، أم واقع ممارستها الشعرية من قبل بعض الشعراء، فإنه ينفي كتابته لها، لأنها لا تسمح للوزن الذي يعينه كثيراً في أثناء كتابته الشعرية على التقييد، وعدم الانفراط في السردية، ويؤكد درويش ذلك بقوله: «أما أنا فلم أكتب قصيدة النثر؛ لأني لم أشعر بأن الوزن يقيدني، ويحجب على حريتي في المغامرة والسرد واستيعاب لغة الحياة الحديثة، وشعرية النثر أيضاً، والحوار داخل النص الشعري. أنا مؤمن بالنظام، لكل فنٍ نظامه، لكل جنس أدبي نظام، وللشعر نظام يحدده الشاعر نفسه وفق رؤاه ومنظوره الثقافي، وإيقاعاته الداخلية»[٢]. ولا يستبعد درويش مع ذلك أن يمارس هذا النوع الشعري، وهو ما قد قام به، وإن كان قد ربط هذه الممارسة، وهو في حالة شعور بضيق الأوزان عليه، أو على نتاجه الشعري، وأنه لن يجد حريته التعبيرية إلا في النثر[٣]، ووقتها كما يقول: «فلن أتردد في اللجوء إلى هذا الشكل الآخر.[٤] ويتفاقم رأي درويش حول قصيدة النثر، بتأكيده على أن نصوصه التي كتبها بعنوان «خطب الدكتاتور»، وكان قد نشرها في الثمانينيات[٥] في مجلة «اليوم السابع» لم تكن شعراً، وإنما كما أسماها نثراً موزوناً[٦]، في إشارة إلى تفريقه بين النوعين، وإشارته إلى أن النثر الموزون لا يعد شعراً، رغم أن قصائد درويش الحوارية التي تتمتع بالمنولوج تكشف بعضها عن بُعد نثري وإن كانت تتمتع بالوزن، فهذه قصيدة «الهدهد» من ديوانه «أرى ما أريد»، كتبها قصيدة نثرية، ومنها نقتطف هذا المقطع:

وكي تراه، تأخذني في نحو مرآي الأخيرة. قال هدهدنا وطار
هل نحن ماكنا؟ على آثارنا شجرٌ وفي أسفارنا قمر جميل
ولنا حياة في حياة الآخرين هناك. لكنّا أتينا.

---

(1) نفسه، ص 124.
(2) نفسه، ص 134.
(3) نفسه، السابق، ص 134.
(4) نفسه، ص 134.
(5) انظر نفسه، ص 134.
(6) نفسه، ص 135.

مكرهين إلى سمرقند اليتيمة ليس في أجدادنا ملك نعبده»[1]

أو كما يقول في قصيدة «سنختار سوفوكليس» من ديوانه «أحد عشر كوكباً»:

وإن كان هذا الخريف الخريف النهائي، ولنبتعد عن
سماء المنافي وعن شجر الآخرين، كبرنا قليلا
ولم ننتبه للتجاعيد في نبرة النأي ... طال الطريق
ولم نعترف أننا سائرون على درب قيصر لم ننتبه للقصيدة
وقد أفرغت أهلها من عواطفهم كي توسع شطأنها [2]

وفي المزمور (7) من قصيدة «مزامير» من ديوانه «أحبك أو لا أحبك» كتب درويش:

والزيات هوية الغرباء أحياناً، ولكن الزمان يضاجع الذكرى وينجب لاجئين، ويرحل الماضي»[3]

ويلتمس البياتي في بعض قصائد التفعيلة شكلاً مقارباً من القصيدة النثرية، بشكل يريد معه أن يحدث مقاربة ما، يصطنعها هو من خلال الشعر، ومن بين بعض النماذج التي يمكن أن نسوقها دالة على ممارسة هذا الشكل على استحياء، مثلاً كما في قصيدة «النبوءة» من ديوانه «الكتابة على الطين»، ويتصاعد هذا الأسلوب الشكلي في الكتابة في قصيدة «العراق» من الديوان نفسه، حين يكون السطر فيها عريضاً يتماهى بعض الشيء مع سطور القصيدة النثرية، وإن كانت بعض السطور أقل عرضاً، وذلك ما يشكل مفارقة حقيقية، ويكسب القصيدة شكلاً حراً، ووقعاً على إيقاع التفعيلة والوزن بداخلها، والشيء نفسه يمكن أن نلحظه في قصيدة «هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي» و«قصائد حب إلى عشتار»، وبعض مقاطع، «هكذا تكلم زرادشت»، أو في قصيدة «عين الشمس أو تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق» من ديوان «قصائد حب على بوابات العالم السفلي»، أو قصيدة «المخاض» من ديوان «سيرة ذاتية لسارق النار»،

---

(1) درويش، ديوان «أرى ما أريد»، بيروت، دار الجديد، ط1، 1993م ص 91.

(2) محمود درويش، ديوان «أحد عشر كوكباً» ص 60، 61.

(3) محمود درويش، ديوان «أحبك أو لا أحبك»، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة، السابق، ص ص 379، 380.

حتى يقسم بعض القصائد إلى كتابة تفعيلة، ونثرية، مثل نموذج قصيدة «الزلزال»، نجد في المقاطع الأولى شعر تفعيلة، وفي المقطع (6) مقاربة نثرية:

قال: رأيت الملك الأخير في قرطبة وكان
بسيف الخشب المكسور فوق عرشه متكئاً
مكتئباً، يهتز مثل ريشة، في الريح،
كان حوله السيّاف، والشاعر والمنجم المخصيّ
في بلورة محدقاً، يقول: مولاي :
أرى سحابة حمراء فوق هذه المدينة المفتوحة
المقطوعة الأثداء، مولاي: أرى نسراً عظيماً
جاثماً فوقك – مولاي: أرى الحريق في كل مكان
وجواري القصر والغلمان بالسم يموتون، أراك
عارياً أعمى على قارعة الطريق في «قرطبة، تشحذ»
قالت: عندها أومأ للسيّاف أن يقطع
رأس الشاعر – النديم»[١]

وتتكرر هذه العملية عند البياتي، في قصيدة «سيدة الأقمار السبعة»، حينما ترحل سيدة الأقمار لتستخرج الياقوت، وفي مقطعين نثريين مثلاً (1)، (5) وهما يدخلان في نطاق الكتابة الشعرية النثرية، كمثل قوله في المقطع (5):

قال النهر الوحشي القادم من طوروس ومن
هضبات النوم بتركستان لسيدة الأقمار السبعة
يا قمر الحب، تعالي نهرب عبر جبال الليل
لباريس، تعالي نركب أمواج البحر
الإغريق – الجزر اليونانية مدت للأرض جسوراً[٢]

---

[1] عبد الوهاب البياتي، «ديوان سيرة ذاتية لسارق النار»، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط2، 1985م، ص28.

[2] عبد الوهاب البياتي – ديوان «كتاب البحر»، ص 35.

قصائد عديدة تحمل من حيث الشكل الشعري لدى البياتي، شكلاً نثرياً أو مقارباً للقصيدة النثرية، ولكنها تتنوع في بعض السطور، أو المقاطع كما نجد في قصيدة «الأميرة والغجري» في القطع الأول، وهو مقطع شعري نثري أو قصيدة «ميلانو»، وقصيدة «أحمل موتي وأرحل»، أو المقطع الأول من قصيدة «تحولات نيتوكريس» من ديوان «كتاب الموتى»، أو المقطع (6) من قصيدة «سأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية». أو من قصيدة «عن وضاح اليمن والحب والموت».

أما القصيدة عند سعدي يوسف فهي أعلى مستويات التعبير عن الأنا والواقع، وهي بنظره بحث في الأشياء وتلمس لها، لهذا حين يكتب قصيدته يحاول أن يخفي مضمونها، والسبب كما يقول «ليس من أجل ألا أعبر عما أريد، ولكن من أجل أن أعبر بصورة أفضل؛ ذلك لأن القصيدة هي تلمس أشياء. وبحث في هذه الأشياء نفسها... إنها ارتطام مباشر بعناصر الحياة»[1].

لم يتقبل سعدي يوسف الصورة المبتذلة والشائعة، تلك التي كرسها أبول فراين عنده، عن رامبو، ورأى أنها أشبه بإلقاء حجر في بركة غير راكدة، وأن الاهتمام بنصه في قصيدته (أي رامبو)، حلمي الأليف، «أهم من فضيحة للرجل»[2]. لذلك سعى سعدي يوسف لترجمة هذه القصيدة، التي أرادها تملئ صورة الشاعر الناقصة، فقصيدته هذه تعرف سعدي يوسف بأحلام يألفها الشاعر، وبأي أمنيات يريد، وأي مدركات واستخلاصات توصله إليها. الحديث عن الصورة الناقصة عند رامبو، فداحة تأثر الشعر العربي الجديد بالصورة الناقصة[3]، التي تصور أعماله العملاقة. ومثلما أغرى رامبو، سعدي يوسف يبدو تأثير وولت ويتمان على سعدي يوسف، وكلا الرجلين من كُتاب «القصيدة الحرة»، و«القصيدة النثرية»، المجددين في أوربا وأمريكا، ومن لهم باع طويل في نقلها إلى التجديد، إذ أنجزا تحولاً خطيراً في كيان الشعر الأوربي، وكان لهما أثر كبير على شعرائنا العرب المعاصرين، ومنهم سعدي يوسف الذي ترجم لـ «والت ويتمان»

---

(1) سعدي يوسف، يوميات المنفى الأخير، عدن، دار الهمداني للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1983م، ص 204.

(2) نفسه، ص 206.

(3) نفسه، ص 207.

قصيدة عن الأماكن المحاصرة[1]، مثلما ترجم لرامبو «حلمي الأليف»، وانفتاح سعدي على رامبو، وويتمان، يأتي في نطاق انفتاحه على الآخر وثقافته الشعرية، وقراءاته وترجماته، لـ «الأسكندر بلوك»، وهو يدخل الكنيسة المعتمة ليلاً، وبول سلام «يا شجرة الحور»، وروبرت فرونست في «لقمة من الذهب»، وروبرت جريفز في «الباب»، وهورست بينيك «متهمون»، ويوهانس بوبروفسكي «مرفأ صيدا»، وبول فرلين «قبل أن يشجب الفك» و«القمر الفضة»، و«على العشب»، وكذلك «بيفتوشنكو» في «+ انتظار»، و«غنتر غراس + سعادة»، و«القطة»، و«رأس صبي»[2] وغيرهم.

تلك إشارات قليلة من إشارات كثيرة ربما سنجدها تكشف عن علاقة الـ «أنا» الشعرية عند سعدي يوسف بالآخر الشعري الأجنبي، شرقاً وغرباً، ولعل ذلك يجلي لنا طبيعة علاقة الشعراء العرب بالآخر، وعلاقة الشعر العربي المعاصر، بهذا الآخر الشعري، بأشكاله، ومنجزاته الشعرية. وإذ تكشف أراء سعدي النقدية عن أن قصيدة النثر لها من السلبيات مثل ما لها من الإيجابيات، وأنها ذات منشأ لبناني، وهي تجد لبنان بقعة خصبة للازدهار، ربما قصد سعدي لكون مؤسسها أنسي الحاج قد ابتدأ كتابتها في لبنان، إلى جانب أن ظروف لبنان الاجتماعية والثقافية قد توفر مجالات كتابتها، فإن سعدي يوسف نفسه، المنفتح على ثقافات متعددة للآخر شرقاً وغرباً، مارس هذا الشكل الشعري. وتنبري قصيدة «إعلان سياحي عن حاج عمران» شاهداً رائعاً على ممارسته لقصيدة النثر.

كما تبدو قصيدة «قصيدتان» من ديوان سعدي يوسف «نحت جدارية فائق حسن» أقرب إلى النثرية، ولكن قصيدته «في تلك الأيام» من الديوان نفسه، قصيدة نثرية خالصة، ومن بداياته في هذا المجال، وفيها يسرد دخوله السجن:

في أول آيار دخلت السجن الرسمي،
وسجلني الضباط الملكيون شيوعيّاً،
حوكمت – كما يلزم في تلك الأيام وكان
قميصي أسودَ، ذا ربطة عنق صفراء،
خرجت من القاعة تتبعني صفات

(1) نفسه، ص 363.
(2) انظر: ترجمة سعدي يوسف لهؤلاء الشعراء، يوميات المنفى الأخير، السابق، ص ص 355 إلى 369.

الحراس، وسخرية الحاكم لي امرأة
أعشقها، وكتابا من ورق النخل، قرأت
به الأسماء الأولى. شاهدت مراكز توقيف
يملؤها القمل، وأخرى يملؤها الرمل،
وأخرى فارغة إلا من وجهي»[١]

كما تبدو قصيدة «الخنزير» من ديوان، «قرار الاضطراب الذكرى السادسة عشرة للثورة الفلسطينية»، وهي عبارة عن مجموعة تساؤلات حول الموت، والحياة قصيدة نثرية وفيها يقول:

« إن الموت قاسٍ. هل بنينا منزلاً يبقى؟ وهل عقد ختمناه
يدوم؟ وهل يفيض النهر دوماً؟ والفراشة لا تكاد تشق شرنقة
وتبصر وجه هنري الشمس حتى يصطفيها الموت..»[٢]

وفي الوقت الذي نرى في بعض مقاطع قصائد سعدي مثل عبد الوهاب البياتي، فيها مقاطع شعرية نثرية، كما يحيل إلى تأثر سعدي به، مثل قصيدة «إعلان سياحي عن حاج عمران» فإننا نستطيع أن نكتشف مدى اهتمام سعدي بالمقطوعات الشعرية النثرية، ففي هذه القصيدة مثلاً، مثل غيرها، تشكيل من «الشعر الحر» و«الشعر النثري»، وفيها يتحدث عن منطقة «حاج عمران» في كردستان العراق:

بلاد لم تكد تعلن عن خارطة للضوء، حتى انطفأت مئذنة القادم
من سور أو سور «الرها»... أية هيللينية بيضاء – سمراء أقامت
مشغلاً لخمر والفخار؟ من أول حاج عمران حتى أول البحر أقامت مدنا ...»[٣]

ويبرز أمل دنقل[*] صورة للتجسيد الحي للنقاء الذي لا يتزيف، يتجدد في النص، ويتقوى في خارجه، في الزمان والمكان، إنه قراءة لسطور الرفض في واقع

---

(1) سعدي يوسف، الأعمال الكاملة، المجلد 1، السابق، ص 132.
(2) نفسه، المجلد (2)، ص 220.
(3) نفسه، ص 326.
(*) اسمه الكامل، محمد أمل فهيم محارب دنقل، ولد في 23 يونيو 1940، بقرية القلعة، محافظة قنا . انظر سيد بحراوي، سفر أمل دنقل، السابق، ص 308.

الخضوع، إنه الأنا المكابدة، والرافضة للزيف، أنا ترحل نحو مواجهة الآخر، وتعريفه. إنه موقف قصي لثنائيات صعبة، الرفض ضد القبول، المقاومة ضد الاستسلام والخضوع، الانتماء ضد الانقطاع، أنا الهوية ضد التغريب، الحضور ضد التهميش، التماسك في مواجهة الاضمحلال. إنه طرف ضدي وقصي، في معادلة قاسية لثنائيات متناقضة، لا يمكن أن تتجانس بأية حال من الأحوال.

أمل دنقل صوت مبدع، يضيف للأصوات، ولكنه شجي بذاته، في هذا التوحد الصوتي، يحمل خصوصيات فارقة تمثله، وتخرج نبرات صرخاته المدوية، صاحب مشروع للغة شعرية نابعة من التراث، ومن قاع النص، إنه الأنا التي تتقبل التجديد، وتأخذ من الآخر في حدود الممكن، وترفض الانخراط في اللاممكن، لهذا كان يعلن انحيازه للوزن، والإيقاع، والموسيقى، لأنها مكوناته الرئيسة في النص وخارجه.

ولئن كان دنقل متحمساً للوزن، في إطار ملامحه الجديدة في الشكل واللغة الشعرية، التي أقامها في كتاباته للقصيدة الحرة، فإن حماسه هذا للإيقاع، لم يصل إلى حد الضدية مع قصيدة النثر، ولكن موقفه الضدي من بعض الشعراء الذين ركبوا الموجة واستبسطوا كتابة القصيدة، كان بدافع أنه يتوسل حضورها المبدع، وفق حضورها الإيقاعي، الذي لا يفقدها شرعية الانتماء، أو ملامح الهوية، وعلى ذلك، فإن صبحي حديدي يرى ما يشير في قصيدة من قصائد أمل دنقل وهي «ميتة عصرية» وهي حوارية حول نهر النيل، على مقاربة شديدة، وتأثر كبير بقصيدة محمد الماغوط «أمير من المطر، وحاشية من الغبار»، تلك التي تقوم برأيه على حوارية مشابهة، لأنها حوارية مع نهر بردى»[1].

وفي سؤال عن موقفه من قصيدة النثر، أشار دنقل إلى أنه «إذا كان الإيقاع عنصراً مهمّاً جداً من عناصر التوصيل بين الشاعر والقارئ، فلماذا نتخلص بأيدينا من هذا العنصر؟ خاصة إذا عرفنا أن الإيقاع في الشعر بالنسبة للأذن العربية، والمستمع العربي مهم جداً»[2]، ويتسرب إليه هذا التساؤل مولداً لتساؤل آخر «فهل استطاعت قصيدة النثر حتى الآن أن يكون لها جمهور حتى بين المثقفين؟ هل استطاعت أن يكون لها خصائص فنية مستقلة عن القصيدة

(1) انظر صبحي حديدي، مقال بعنوان «تجربة شعريّة فذة»، تحرير عبلة الرويني، سفرأمل دنقل، السابق، ص 295.

(2) انظر: نفسه، حوار مع اعتماد عبد العزيز، السابق 687.

الحديثة؟»[1]، هذه التساؤلات التي تبدو منطقية لديه، ولدى غيره من الشعراء أو من المتلقين، أوصلته قراءته للنماذج التي حضرها إلى إجابات عن هذه التساؤلات تفصح عن اعتماد، أن هذه القصيدة «لم تفعل ذلك»[2]، أي لم تمتلك الجمهور، الذين يشكلون الفيصل في الأمر.

وإن صح القول: إن شعبية «قصيدة النثر» قليلة عند المتلقين، أو قل غير كثيرة، عند الشعراء المبدعين، فإن ذلك لا ينفي حضورها الذي بات يشكل علامة قوية في المشهد الشعري العربي، وأصبحت تشكّل كياناً قائماً فارقاً عن غيره من الأشكال الشعرية الأخرى، ويبدو أن انحياز دنقل للإيقاع، جعله أكثر قلقاً عليه في «قصيدة النثر» التي أهملته، هذا القلق يقاربه فيه زملاؤه الآخرون، أو أنه هو يقاربهم به، وهم أدونيس والبياتي ودرويش والمقالح، وسعدي يوسف، خوفاً من أن تشهد القصيدة العربية انحلالها، ويلحقها الضياع، لذلك لا ينحو دنقل في واقع الأمر نحو رفضها، ولكنه يتشاطر مع غيره من الشعراء القلق حولها، بأن من يمارسها ينبغي له أن يكون شاعراً أصيلاً، بغية تحقيق قدر ممكن من الإيقاعية الخارجية فيها. كما أن قلق دنقل نابع من الإحساس بضرورة تمحيص كل ما يأتي الأنا من الآخر، وعدم تقبل الأمور على هيناتها، وعلاَّتها. وليس من المهم لكونها آتية من الآخر، أن نقبل قدومها هذا حتى، وإن تنافت طبيعتها مع طبيعة الواقع اللغوي، والاجتماعي، والتطور التاريخي. وإذ تكاد تنتهي ثنائية الخصومة بين الشعر العمودي، والشعر الحر، فإن العامل الرئيس الذي ثبَّت أركان القصيدة الحرة، كما يرى دنقل «استمر بسبب الإيقاع الشعري الأدبي فيه. والشعر الحديث فعلاً يجب أن يخوض معركة داخل نفسه حتى لا يقع في كلاسيكية جديدة ضد التقليد، والتكرار»[3].

تأتي، من هنا، أراء دنقل عن قصيدة النثر، لا رافضاً، ولكنه حَذرٌ يتوخى قوام القصيدة العربية، ويدافع عن بقايا هيبتها، لأن دنقل نفسه كتب هذا الشكل الشعري، وينبري ديوانه، «العهد الآتي»، شاهداً على ممارسته هذا الشكل، وعلى ممارسته لقصيدة النثر. ففي سفر التكوين، «الإصحاح الثالث»، تبدو الحوارية القائمة، والتوزيع الجُمَلي نماذج تمثل هذا التوجه:

---

(1) نفسه، ص 687.

(2) نفسه، ص 687.

(3) نفسه، السابق، ص 687

ورأيت ابنُ آدم يُردي ابنَ آدم، يشعل في

المدن النار، يغرس خنجره في بطون الحوامل

يُلقي أصابع أطفاله علفاً للخيول، يَقصُ الشفاه

ورودأ تزين مائدة النصر .. وهي تئن.[١]

وإن كانت بعض مقاطع من «المزمور الخامس» من قصيدة «مزامير» من ديوان دنقل «العهد الآتي» ذات طبيعة شعرية نثرية، تحتفظ بالإيقاع، فإن في قصيدة «لا تصالح» في المقطع (8) دلالة على قدرته الفائقة على كتابة الشعر النثري:

«الصّبا- بهجة الأصل – صوت الحصان – التعرف بالضيف –

همهمة القلب حين يرى برعماً في الحديقة يذوي – الصلاة لكي ينزل

المطر الموسمي – مراوغة القلب حين يرى طائر الموت.

وهو يرفرف فوق المبارزة الكاسرة.

أو في هذا المقطع من قصيدة «ديسمبر» من الديوان نفسه:[٢]

جثث تتراكم في الضفة الساكنة

بينما نحن – نمتلك النور –

عشب البحيرات – صوت الكناريا –

مجالسة الورد – أنشودة المهد – رقص

البنات الصغيرات في العرس – تمتمة

القط في الصلوات – خرير الينابيع -

هذا التساؤل عن لون عينين عاشقتين،[٣]

في إحدى إشارته لمقدمة أعماله الشعرية، يكشف أدونيس عن أولى ممارساته لقصيدة النثر، ويعد قصيدته «أرواد يا أميرة الوهم» أولى محاولاته لكتابة هذا النوع من الشعر، تلك التي بدأ كتابتها في عام 1958م، وكان قد نشر الجزء الأول

---

(1) أمل دنقل «الأعمال الشعرية الكاملة»، السابق، ص 331.

(2) نفسه، ص 406.

(3) نفسه، السابق، ص 453.

منها، في مجلة (شعر)عام1959م[1]. ويشير أدونيس إلى أن كتابته لهذه القصيدة قد جاء «في مناخ الجدل الذي أثرناه في مجلة «شعر» حول أشكال التعبير الشعري، ومشروعية البحث عن أشكال جديدة»[2] كانت محاولة أدونيس هذه تدخل في إطار التجريب الشعري لشكل مغاير آخر، ومحاولة القيام بفتح جديد من فتوحاته للأشكال الشعرية، أو كان يحاول أن يرسم أفقاً جديداً من آفاق المغايرة الشعرية.

يبوح أدونيس على أية حال، بسر توجسه من كتابة «قصيدة النثر»، مع أنه من أكثر المتحمسين لها، حينما يعترف باختلال الموازنة بين كتابة الشعر نثراً، وكتابته موزوناً. فقد وجد اختلافاً بينهما، أوصله إلى خلاصة مفادها أن كتابة الشعر بالنثر «لا تقوم، إبداعياً وفنياً، بمجرد الرغبة والممارسة»[3]، ويعزو ذلك إلى وقوع المحاولات العربية لهذا الشكل، تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة، ولاسيما تجارب قصيدة النثر الفرنسية، «ومثل هذه التجارب لا يمكن أن تقدم للنص العربي معياريته، فهو لا يقدر أن يستمدها إلا من خصوصيته اللغوية ذاتها»[4] ويبدو أن أدونيس قد وصل إلى موقف متوازن حول «قصيدة النثر»، منح به بطريقة غير مباشرة، أهمية متفاقمة لهذا النوع الشعري، بافتراض صعوبته ومتطلباته وخصائصه، إذ افترض لممارستها وضمان حصولها وجود «موهبة إبداعية شعرية عالية»[5]، إلى جانب ذلك امتلاك كاتبها «معرفة عالية بالموروث الشعري العربي الجديد. أي لكي يقدر أن ينشئ كتابة شعرية بالنثر يمكن أن تستضيء بتجارب الآخر، لكن دون أن تنهج على منواله، ودون أن تتبنى معياره»[6]، وبتقدير أدونيس أن عدم الإلمام بهذه المقتضيات تجعل من الكتابة الشعرية بالنثر إنشاءً تعسفياً، بمعنى أنه غَفَلٌ لا نرى فيه خصيصة ينفرد بها[7]، فما نراه فيه من خصائص شعرية يمكن أن نراه في رواية، أو قصة، أو كتابة نثرية أدبية، وهذا ما يجعل هذا الإنشاء هشّاً، على أن محصلتها الكلية، مهما بدا

---

(1) انظر: أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة الأعمال الكاملة (إشارات حول طبعته الجديدة)، المجلد الأول، السابق، ص 5.

(2) نفسه، ص 6.

(3) نفسه، ص 6.

(4) نفسه، ص 6.

(5) نفسه، ص 6.

(6) نفسه، ص 6.

(7) نفسه، ص 6.

وجوداً شعريّاً حاضراً هنا أو هناك، فإنها تبقى في رأي أدونيس تناثراً، وتبعثراً «ويبقى هذا الإنشاء في أحسن حالاته، نوعاً من الخواطر»[1]

تقوم، إذن، محصلات رأي أدونيس حول «قصيدة النثر»، في هذه السياقات، ومواقفه الاستنتاجية النهائية سواء الناتجة عن تجربته معها أم في استقرائه لتجارب من مارسها من الشعراء العرب، تقوم على معطيات عدة: أولها أن هذه التجارب واقعة تحت هيمنة تجارب الآخر (تجارب النثر الفرنسية) تحديداً، وإن كان رَفْضُ هذه الهيمنة نابعاً في ظاهر الأمر عند أدونيس، من عدم إلمام هذه التجارب بالخصائص اللغوية العربية، ووقوعها تحت المعيارية السابقة لتجارب الآخر الشعرية، مما يفقد الأنا الشعرية خصائصها الذاتية التي يمكن أن تمنح القصيدة النثرية حضورها اللغوي التنائي، وملامح هويتها وانتمائها العربي. أما المعطى الثاني فيمكن تحديده، بعنصر الضرورة المعرفية بواقع الموروث الثقافي، والشعري العربي، ودافع المقتضيات الفنية للشكل لمؤلف النص الشعري النثري. أما المعطى الثالث فيقوم على مفهوم حذر الأنا من التعاطي غير المدروس مع تجارب الآخر، وهذه هي اللحظة التاريخية غير المعتادة التي يؤكد فيها أدونيس على هذا المفهوم، إذ يتقصد بحذره هذا أن يكون ثمة توازن بين الاستفادة من تجارب الآخر وعدم الانتهاج على منواله، أو تبني معاييره. وأما المعطى الأخير فيقوم مجدداً على مفهوم الحذر النقدي، الذي قد تنتفي عنده المعطيات الثلاث السابقة، بإمكان تحول نصه الشعري المكتوب بالنثر إلى تناثر، وتبعثر، وإنشاء، وخواطر، حين تغيره بعض الجمل، أو السياقات في موقع دون الآخر. على أن هذا الحذر الأدونيسي، لم يغب في حقيقة الأمر عن الشعراء العرب المبدعين، إذ أظهر كل واحد منهم توجساً حذراً من ممارسة هذا الشكل، وفضاً لتقبله مباشرة، وتلك أسباب تعود إلى طبيعة هذا الشكل ذاته، وطبيعته اللغوية والإيقاعية النابعة من ثنائية نفسية، وثقافية بين النثر والشعر، ورؤيته أن قيام فواصل محددة فارقة بينهما هو أقرب إلى التقوى الأدبية، دون الاعتراض على تداخلهما البناء، لأنهما جميعاً ينتميان إلى أصل واحد، هو اللغة. ولعل رفض هؤلاء الشعراء للتبسيط المبالغ فيه للشعر، يصور من ناحية أخرى موقفاً رافضاً للآخر، وهيمنته القائمة على الأنماط الأدبية بأشكالها المختلفة الإيجابية، والسلبية.

---

(1) نفسه، ص 6.

هذا التوقف عن الكتابة، للأفق المتدفق للبحث عن المغايرات الشكلية في الشعر، والرغبة الجامحة لمتغير الثابت الذي انتاب أدونيس، نشهد تحولات حضوره في حديثه السابق، وفي مراجعته لما كتبه في مجال كتابة «القصيدة النثرية»، وتطوير نظرته إليها، حتى إن قصائد (المزامير) التي كتبها بعد توقف عن كتابة الشعر، نثراً كما يفضل أدونيس إطلاقها على قصيدة النثر، في ديوانه «أغاني مهيار الدمشقي» لا يعدها «قصائد»، ويظهر تحفظه على مصطلح «قصيدة النثر»، الذي يربطها بكلمة (بما سميناه) «بقصيدة النثر»[1] على أن هذا التحفظ على هذا الشكل الشعري من شاعر له ثقله الكبير، ويكاد يكون رائد الشعر الحداثي، يستلزم في زعمنا وقوفاً طويلاً، ومراجعة دقيقة لهذا الشكل، الذي كتب نموذجه في النص الآتي في أحد مزاميره:

«أخلف للريح صدراً، وخاصرة وأسند قامتي عليها. أخلق
وجهاً للرفض وأقارن بينه وبين وجهي. أتخذ من الغيوم
دفاتري وحبري، وأغسل الضوء.
للشقائق زينة أتزيّا بها، للصنوبر خصر يضحك لي، ولا
أجد من أحبه — هل كثير إذن: أيها الموت، أن أحب نفسي؟»[2]

ويذكر أدونيس أن بعض النقاد الشعراء ظنوا أن قصيدته، «هذا هو اسمي» قصيدة نثر، مع أنها موزونة بكاملها، وأرجع سبب ذلك إلى أنهم «لم يروا فيها الشكل المألوف، المشطر، لقصيدة ما سمي بـ «الشعر الحر» أو «شعر التفعيلة»[3]. وعلى ذلك ينبغي قراءتها «محركة دون وقف، إلا حيث الوقف الذي تفرضه القافية»[4]، حتى يتمكن القارئ من تمييزها تمييزاً صحيحاً.

5- القصيـدة المتنوعـة

التجربة الشعرية لقصيدة النثر، ومحاولة تكريس تشكيلها الفني، على المشهد الشعري العربي، شكّل محكّاً صعباً، وتجربة قاسية على ما يبدو عند الشعراء العرب، على الرغم من تثبيتها واقعاً شعريّاً في فضاء الممارسة الشعرية. وفي ضوء

---

(1) نفسه، السابق، ص 6.

(2) أدونيس (علي أحمد سعيد)، ديوان «أغاني مهيار» الدمشقي، السابق، ص 165.

(3) نفسه، ص 7.

(4) نفسه، ص 7.

الإرهاصات والمعطيات التي أشرنا إليها ما يحيل إلى كشف المعاناة التي رافقت ولادتها، وتحولاتها في الشعر العربي المعاصر. وقد بلورت آراء بعض الشعراء العرب المعاصرين، ومواقفهم الحذرة منها، جزءاً من هذه المعاناة، التي كان سببها اللبس الواقع فيها، بكونها إحدى منجزات الآخر، وقد عرفت بنياتها التكوينية وفقاً لاحتياجاته وخصائصه اللغوية، في حين كان تقبل الأنا الشعرية العربية لها ينتابه الحذر والقلق معاً، الحذر منها، والقلق على كيان القصيدة العربية، ومن الآخر الذي بات يُصدّر كل شيء إليها.

ولعل هاجس المغايرة والتجاوز المسكون بهما أدونيس، قد جعله يقتنص نتائج محك تجربته الشعرية السابقة معها، إلى حدٍ عدَّ معه قصائده (المزامير) في «أغاني مهيار الدمشقي» ليست بقصائد[1]، وإن كان ذلك أمراً مبالغاً فيه، وليس من الواقعية أن يتبرأ منها، لكنها مسألة تثير الاهتمام. وما بين تجربة أدونيس الأولى في هذا المضمار عام 1958م مع «أرواد يا أميرة الوهم»، وتوقفه عنها إلى عام 1965م، وهي فترة كانت للمراجعة، ومداولة مع الأنا والمداولة الشعرية على ما يبدو، بدأت محاولاته لتجاوز قصيدة النثر، وصولاً إلى شكل آخر مغاير، أو إلى نثر آخر؛ هو «مزيج من الأفق الكلامي المتحرك، يتسع لاحتضان عناصر كثيرة من النصوص الأخرى التي تكتبها الأشياء في العالم، أو تكتبها الكلمات، في التاريخ، إنه تعبير آخر، خروج من «قصيدة النثر»، إلى ملحمية الكتابة»[2]، كما صور أدونيس تجاوزه هذا، ورأى أن هذا الخروج قد جرى على وجه الخصوص في «مفرد بصيغة الجمع».

هذا التجاوز والتغاير له أصوله التراثية في الشعر العربي، ومثَّل لذلك أدونيس «بالإشارات الإلهية» لأبي حيان التوحيدي، أي أنه حاول إعادة إنتاج هذه الإشارات في النص الشعري المعاصر، لكي ينفتح النص على آفاق عديدة، تدخل في علاقة تمازج، وتفاعلٍ لتوليد نص متعدد الأشكال، يستقطب حوارات متنوعة بداخله، لتكون في الأخير «ملحمة كتابية». ولعل في تأكيد أدونيس على أن هذا النوع له جذوره الأصولية في التراث، وفي «الإشارات الإلهية» تحديداً، إلحاح على تأكيد حضور الأنا الشعرية العربية، أصالة ومعاصرة في غياب الآخر، هذه المرة، وفي كشف أنساق فاعلة لها من خلال هذا الشكل، في مقابل الخروج السريع والمبكر من

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد)، الأعمال الشعرية الكاملة، مقدمة المجلد الأول، السابق، ص 6.
(2) نفسه، ص 6.

عباءة الآخر، من خلال «قصيدة النثر»، وإن ثبتت نفسها كما أشرنا، شكلاً وممارسة في العملية الشعرية المعاصرة. يقول أدونيس إنه بدأ يتجاوز قصيدة النثر إلى كتابة نثر آخر «لاحتضان عناصر كثيرة – من النصوص الأخرى التي تكتبها الأشياء في العالم، أو تكتبها الكلمات، في التاريخ. إنه تعبير آخر، خروج من «قصيدة النثر» إلى ملحمية الكتابة، وقد تمثل هذا الخروج، بنحو أخص في «مفرد بصيغة الجمع»[١]. ولا تتحدد تجربة أدونيس بشكل معين، ولا يلزم نفسه به. إنه ينزع إلى اكتشاف أشكال جديدة متحركة تلائم تجربته الشعرية «وقد يصبح لكل قصيدة جديدة شكلها الخاص، دون أن تتحدد بوزن أو نثر، لم يعد يؤمن بشكل مفروض سلفاً، مطلق لا يتغير»[٢]. فلا ثبات عند شكل معين أيّاً كان هذا الشكل.

أما ملامح هذه القصيدة المتنوعة، فهي تنطوي على أشكال متعددة، «ومفاجئة بحيث توحي بمنحنيات تحمل النفس، وبمعنى في حركة تتسع ولا تنغلق، تكثر الأشياء والعالم والناس»[٣]، القصيدة المتنوعة الشكل في الوقت الذي تنفتح على شكل جديد إلى هذه الأشكال، ويعيد إنتاجها من جديد، فالشكل هنا، جزئي، تعددي، يفقد الهيمنة على النص وفضائه، هو مهيمن على مساحاته، وحدوده، لكنه يفقد هذه السلطة والهيمنة عند باقي الأشكال. تلك التي يدخل في حوار معها دون تعارض، في القصيدة المنفتحة تتحول الأشكال المختلفة، بعد أن تدخل في علاقات النص، إلى شكل واحد ملامحه هي هذا التنوع، والتعدد، وهي، في ضوء ذلك «تغير باستمرار مقاييسنا الشعرية والجمالية»[٤] مع تغير الشكل داخل القصيدة، ووفقاً للكتابة الجمالية والقيمية التي يتيحها الشكل، هذا التنقل يفسد الرتابة، وينهي وجودها. وهي لكي تصبح قصيدة كلية يرى أدونيس أن «القصيدة التي تبطل أن تكون لحظة انفعالية، لكي تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثراً ووزناً، بثاً، وحواراً، وغناء، وملحمة، وقصة، والتي تتعانق فيها بالتالي، حدوس الفلسفة والعلم والدين.[٥] هذا التنوع نجده في بعض قصائد البياتي، والمقالح، وسعدي يوسف، ودرويش، ودنقل، إضافة إلى أدونيس.

---

(1) نفسه، السابق، ص 6.

(2) أدونيس، مقدمة الشعر العربي، السابق، ص 129.

(3) نفسه، ص 118.

(4) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، السابق، ص 107.

(5) نفسه، ص 117.

ينفتح نص البياتي «تحولات نيتوكريس في كتاب الموتى» على أشكال متعددة، وآفاق يحتويها، هذا التشكيل التنوعي الذي يضم النثر، والحر، والومضة، والعمودي، كما نجده في قصيدة «سأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية»، وفي قصيدة «الأميرة والغجري»، وقصيدة «سيدة الأقمار السبعة»، من ديوان «كتاب البحر». وقد يَقلُ هذا التنوع، وقد يتوسع، كما في قصيدة «أحمل موتى وأرحل» التي تجمع ما بين النثر، والحر، والومضة، أو قصيدة «الرحيل إلى مدن العشق»، المقطع الأول فيها نثري، والثاني يتداخل النثري مع التفعيلي، وهذا نص من قصيدة البياتي «تحولات نيتوكريس في كتاب الموتى» يبدأ الشاعر مقطعه الأول بالشعر النثري:

أكتب تحت قدم الأميرة – العاشقة – الكاهنة

المعبودة – التمثال – أشعاراً،

القمر المصري في عبادة النجوم يلد [1]

وفي مقطع (4): يقول البياتي:

أقوم بعد الموت من قبرها

مرتدياً عباءة الشمس

وزهرة الصبار – في الضوء إذ

تذوي أسى – تاج على رأسي[2]

وينتقل البياتي في المقطعين (5) و(6) إلى شعر الومضة: لكي ينهي لدينا رتابة الشكل، وينقلنا نفسياً إلى شكل آخر:

(5)

زمن للحب أتى، وستأتي أزمان للموت

(6)

لم يبق لنا إلا الصمت[3]

يشهد المقطع (7) تحولاً نحو الشكل المقطعي:

---

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان «قصائد حب على بوابات العالم السبع»، السابق، 94.

(2) نفسه، السابق، ص 12.

(3) نفسه، ص 14.

وأنا الكاهن في معبدها

تركتني فوق أرض المعركة

أرتدي أقنعتي منتحراً

قاتلاً حبي وحب الملكة[1]

ولعل من أبرز قصائد المقالح، في هذا الإطار، نجدها تتضمن هذا التنوع، كما نلحظ في قصائد: «السفر في ذاكرة الأبجدية»، و«أحزان الليلة الأخيرة من حياة عمارة اليمني»، و«وجه صنعاء بين الحلم والكابوس»، و«من حوليات الحزن الكبير»، و«تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب»، وكلها من ديوان «عودة وضاح اليمن»، أما في ديوانه «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل»، تنبري قصيدة «من تحولات شاعر يماني في أزمنة النار والمطر»، واحدة من أرقى القصائد متنوعة الأشكال، إذ نلحظ اكتمالات بنائها، وروعتها، وقدرتها على تداخل الأشكال بشكل رائع، وفيها تركيز شديد على الانتقال من شكل إلى شكل، وفيها التنوع التراثي، وتعدد الشخصيات المستدعاة ونصوصها، وفي علاقاتها المتعددة مع الواقع الاجتماعي الذي يناقشه الشاعر، إشكالية معاصرة تأخذ أبعادها التاريخية، وهذه الشخصيات يعود في أغلبها الشاعر إلى نسبها اليمني، وهي: امرؤ القيس، ووضاح اليمن، وأبو الطيب المتنبي، وعمارة اليمني، ومن المعاصرين: عبد الرحمن الأنسي، ومحمد محمود الزبيدي، وعبد العزيز المقالح نفسه، فهو في بداية القصيدة يتقمص شخصية امرئ القيس، ويستدعى أبياته الشهيرة التي مطلعها «تطاول الليل علينا دمّون»، وبعد ذلك ينتقل من الشعر النثري إلى النص المستدعى بطريقة لا تشعر بها، ولا في انتقالاته الأخرى بأية ارتباك، أو وعورة، لينقلنا بسلالة، من امرئ القيس، إلى وضاح اليمن الذي يتقمص شخصيته:

- كنت أنا - كان سفري يناجي «عنيزة» في خدرها

الطللي اليماني:

أيا روضةَ الوضاح يا خير روضةٍ

لأهلكِ لو جادوا علينا بمنزل

دهينُك وضَّاح ذهبتِ بعقله

---

(1) نفسه، ص 15.

فإن شئت فأحييه وإن شئت فاقتلي

حطم الشعر صندوق سجني، على غيمة من هوادج

روضة «سافرتُ» أرضعني ثغرها لبن الشمس، لكن

روضة كانت عنيزة، كان هواي الجريح يرى في محاسنها

من عنيزة ضحكاتها، ظل غمازتين على الوجه، تفاحتين[1].

وإذا كانت قصيدة «البحث عن الماء في مدن الملوك» تعد من بين أجمل قصائد عبد العزيز المقالح النثرية، تؤكد مع غيرها مما ذكرنا سابقاً، على أنها من بين روائع قصائد النثر في الشعر العربي المعاصر حقيقة، لاكتمال خصائص بنائها الفني، ولقدرتها على التحول السريع دون عائق من شكل إلى شكل آخر، فإن القصيدة المتنوعة الأشكال أو القصيدة الكلية، تعد من روائع الخلق الفني في كتابة القصيدة المنفتحة على النصوص، وعلى عوالم أخرى متعددة، إنها الوليد الشرعي لها. وإذا ما تجاوزنا طوعاً قصيدة «عندما تبكي الأرض بعيون القمر»، وهي قصيدة منفتحة على النثر والتفعيلة، فإننا سنجد في قصيدة «هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي» نموذجاً آخر يصور توظيف المقالح لهذا النوع الشعري. ففي هذا النص الذي ينفتح فيه على الشكل العمودي والشكل الحر، يمكن أن نستوعب معه سعي الشاعر لاستدعاء هذين الشعرين، فالشكل العمودي يمثل حالة الغياب الشعري للشاعر ابن زريق البغدادي، الذي مثله ابن زريق في التراث، والشكل الحر الذي يمثله الشاعر عبد العزيز المقالح بنفسه، فالشكلان يعبران هنا عن ثنائية الحضور والغياب، ابن زريق والمقالح، فانفتاح النص على أكثر من شكل أعطى له هذه الميزة.

هذا الملمح الشعري نجد أبنيته التكوينية المتعددة، بكل أبعاده، في بعض النصوص الشعرية التي قدمها سعدي يوسف، وهذا يعني أن هذه الظاهرة الشعرية سَمتٌ شائعٌ عند أغلب الشعراء المبدعين العرب، ونحن بحاجة إلى دراستها، دراسة نقدية فاحصة. وهو ما يفضي من ناحية أخرى إلى إثبات قدرة الأنا في العملية الإبداعية، وفي محاولة تجاوز آثار الآخر، في مقابل إبراز دور الأنا وتأكيد حضور هويتها التراثية، متوانساً مع تطلعاتها الإبداعية.

---

(1) عبد العزيز المقالح، ديوان «الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل»، ص 68.

قد يظهر انفتاح الخطاب الشعري لسعدي يوسف على شكلين، وربما أكثر، فقصيدته «إعلان سياحي عن حاج عمران» من ديوانه «خذ وردة الثلج خذ القيروانية»، يبدو فيها هذا التنوع في الانفتاح وفيها يقول:

يأتي المقدونيون

تأتي قامة الإسكندر المثلى

ويأتي الروس

يأتي البارزانيون

يأتي الإنجليزي[1]

ويقول في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

بلاد لم تكد تعلن عن خارطة للضوء حتى انطفأت مئذنة القادم

من سومر أو سور «الرها»... أية هللينية بيضاء – سمراء أقامت

مشغلاً للخمر أقامت مدناً ... والفخار؟ من أول حاج عمران حتى أول البحر أقامت مدنا[2]

ويلحظ هذا النوع من القصائد عند سعدي في ديوانه «الساعة الأخيرة»، وفي القصيدة التي حمل عنوانها، عنوان الديوان وهي قصيدة «الساعة الأخيرة»، إذ يبدو التشابك ظاهراً فيها بين الشكل الحر، والنثري، وفيها تتشكل خطى سعدي يوسف نحو هندسة القصيدة سواء في الرسم الكتابي للكلمات والجمل الشعرية، أم في إدخالها في مساحات هندسية، أبدى فيها الشاعر مهارة وتميزاً واضحين، لاسيما حين أدخل هواجسه في إطار شكل مستطيل مستقل، وقد يحدث هذا الانفتاح على نصوص أخرى، مثلما فعل سعدي في قصيدة «منزل المسرات» في الديوان، حيث ينفتح النص على نص آخر مجاور في فضاء النص، وهو عبارة عن فقرة «لجلجامش» أو مثل ما نجده في قصيدته عن المسألة كلها الذي يبدأ فيها بثلاثة أبيات بالشكل العمودي، أو قصيدة تنويع، انفتح فيها النص على أبيات من لزوميات المعري، أو نلحظ مجدداً هذا التنوع في الشكل كما في قصيدة «الوجوه والأقنعة» من

(1) سعدي يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد 2، السابق، ص 325.

(2) نفسه، ص 326.

ديوان «قصائد مرئية»، وقصيدة «مرثية الألوية الأربعة عشر»، أو قصيدة «كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة»، وقصيدة «عبور الوادي الكبير».

وينفتح النص الشعري عند دنقل، غالباً على النثر الإيقاعي المرتبط بالتفعيلي، وينحصر هذا الانفتاح دائماً على مستويين صوتيين، صوت أنا الشاعر وصوت المخاطب (المتلقي)، اللذين يدخلان عادة في حوارية (المتكلم) لافتة في أغلب قصائد دنقل. لا نجد في شعر دنقل مما سماه أدونيس القصيدة الكلية، تلك التي تنفتح في نص واحد على تعدد في الشكل، وتنوع في النهج وفي الرسم. ربما التزم بخط سير أراد له هكذا دنقل أن يكون، أو ربما لم تسعفه حياته القصيرة أن تدخله دخلة قوية في هذه الدائرة. والنص الشعري عند دنقل ينفتح على التراث مستدعياً رموزه عند الآخر أو في كنه الأنا، وهي رموز مثقلة بإشكاليتها التاريخية، المصورة لإشكاليات معاصرة، يدخلها دنقل في كيمياء جديدة، ويعيد إنتاجها، وفقاً لخطى تترسمها خطوته الشعرية النابعة عن خصوصية شعرية لافتة إليه.

يمكن أن نلمس انفتاح النص على تنوع صوتي في قصيدة «أيلول»، من خلال صوت أول، وهو صوت الشاعر، وصوت الجوقة الخلفية، وهو يمثل صوت آخرين:

صوت [1]	(جوقة خلفية)
أيلول الباكي في هذا العام	هذا نحن يا أيلول
يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام	لم ندرك الطعنة
تسقط من سترته الزرقاء .. الأرقام !	فحلت اللعنة

لعل المكونات الشعرية التي أسهمت في بناء قصيدة «سفر التكوين» تحيل إلى مقاربة مقبولة، تقدم نموذجاً لهذا التشكيل الشعري المنفتح، ففي الإصحاحين الأول، والثاني من القصيدة، نرى الشكل الحر في حين أن الإصحاحين الثالث، والرابع، الشاعر فيهما أقرب إلى الشكل النثري: ففي الإصحاح الأول يقول دنقل:

في البدء كنت رجلاً .. وامرأة .. وشجرة.

كنتُ أباً وابنا .. وروحاً قدسا

كنتُ الصباحَ .. والمسا ..

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، السابق، ص 167.

والحدقة الثابتة المدورة

... ...

وكان عرشي حجراً على ضفاف النهر

وكانت الشياه.

ترعى، وكان النحل حول الزهر..[1]

يحيل المقطع الخامس بالإصحاح الثالث في القصيدة نفسها إلى شكل شعري مغاير، هو الشكل النثري:

قلتُ: فليكن الحبُ في الأرض، لكنه لم يكن !

قلتُ: فليذبِ النهر في البحر، والبحر في السحب،

والسحب في الجذب، والجذب في الخصب، ينبت

خبزاً ليسند قلب الجياع، وعشباً لماشية

الأرض، ظلاً لمن يتغرب في صحراء الشجنْ.[2]

يحاول محمود درويش منذ أولى تجاربه الشعرية، أن يلائم بين أكثر من شكل في بعض قصائده، ففي قصيدته الأولى «إلى القارئ»، وهي من ديوانه الأول، يزاوج درويش بين الشكل العمودي والشكل الحر فيها، وبين فترة وأخرى يبرز هذا النوع من الكتابة، يحس معه المتلقي، أن محمود درويش مشدود إلى حد بعيد إلى القافية، والإيقاع، والموسيقى، ولعل انشداده هذا للقافية معنيٌ في كل الأحوال بالبساطة في انتقاء المفردات اللغوية في القصيدة، وبالتراكيب اللغوية للجملة الشعرية، الأمر الذي يجعله أكثر سلاسة على المتلقي. هذه الصورة سنجدها على نحو أبرز (أي صورة الازدواج بين الأشكال) بشكل انسيابي (بسيط) في قصائده «وعاء ... في كفن»، وهي مزيج بين العمودي والحر، و«عن الصمود»، و«بطاقة هوية» من ديوانه «أوراق الزيتون»، يبدو هذا التداخل بين الشكل الحر والشكل العمودي، ونجده مستمراً معه في قصيدة «تموز والأفعي» من ديوانه «عاشق من فلسطين»، وقصيدة «موال» من ديوان «آخر الليل»، وفي ديوان «أغنيات إلى الوطن»، نجد قصيدتين الأولى «3- لا

---

[1] نفسه، ص 328.

[2] نفسه، ص 330.

مفر» التي يعود فيها ليتداخل شكله الشعري مع العمودي والقصيدة الأخيرة هي قصيدته (4- رد الفعل)، وفي «الأغنية والسلطان» كذلك.

يبدأ نهج المغايرة في هذا النوع من الكتابة الشعرية مع «مزامير»، من ديوان «أحبك أو لا أحبك» حينما نقرأ مقاطع القصيدة ككل واحد، حيث نجد المزمورين (7)، و(17) كُتبا كتابة شعرية نثرية، أو كما في المزمور (15) مقطعٌ مقفّىً، كما نجد الشعر الحر، والومضة في المزمور (14). نحن، إذن، أمام بانوراما تتنوع فيها الأشكال. وفي ديوانه «محاولة رقم 7» في قصيدة «الخروج من ساحل المتوسط» نجد التشابك المباشر بين الشكلين الحر والنثري، وتنفتح قصيدة «الرمادي» على النثر والحر معاً. فنلمس محاولات: جادة، وجديدة للقصيدة متعددة الأشكال:

ما ضاق المكان بهم، فليس لجثتي حدٌّ، ولكن

الخلافة حصنت سور المدينة بالهزيمة، والهزيمة حددتث عمر الخلافة[1]

تنفتح القصيدة في هذا المقطع على الشكل النثري، وفي المقطع الآتي، تنفتح على الشعر الحر؛ موجهاً (الشاعر) خطابه للشعراء:

يا أيها الشعراء ... لا تتكاثروا !

ليست جراحي دفترا

يا أيها الزعماء ... لا تتكاثروا !

ليست عظامي منبرا[2]

6- أثر الأنا على الآخر

يتحدد مسارٌ آخر لنهج هذه الدراسة، يتوجه نحو تناول تأثُّر الآخر بالأنا، من وحي ما أفرزته بعض التجلّيات الفنية للآخر من تأثرٍ في ثقافة الأنا، بشكل عام، ولن نخوض جدلاً في هذا المسار، فإن التاريخ يعج بأمثلة ونماذجَ يصعب حصرها؛ تكشف عن أثر الأنا في ثقافة الآخر وأدبه، على أن التبادل الحضاري والثقافي بين الأمم كان وما يزال سبيل لابد منه، ولا مفر من التنصل بحدوثه، أو حتى الإحساس بالتبرم منه، لأن الفكرة الإنسانية المشتركة تنفي أية حدود يمكن أن تمنع

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، ديوان (محاولة رقم 7)، السابق، ص 476.
(2) نفسه، ص 478.

حدوث هذا التبادل، إلا ما يبقى على خصوصية لافتة عند كل أمة من الأمم، أو حضارة من الحضارات.

ولا يقف هذا الأمر عند حدود هذه الحضارات، بل قد ينشأ عند شعوب متفرقة ينتمون لحضارة واحدة، مثل تأثر الشعوب الأوربية بعضها ببعض، فقد أخذ الأوربيون عن الرومان لفترة طويلة جداً، امتدت منذ كانت روما عاصمة الامبراطورية الرومانية في القرن الأول قبل الميلاد حتى القرن الحادي عشر، وبعد الحروب الصليبية التي شنوها على المسلمين، أخذوا عنهم «لغتهم وأدبهم جزئياً أو كلياً»[١]. ومعروف أن الإنجليز في ظل الوجود النورماندي في بلادهم من عام 1066 إلى 1400 «أخذوا عن الفرنسيين لغتهم وأدبهم»[٢]، في حين أننا لا نستطيع في الوقت الراهن أن نتصور أن الإنجليز، لأكثر من ثلاثمائة وخمسين سنة، ظلوا يتحدثون في بلادهم باللغة الفرنسية، ويتأدبون بأدبها. وإذا كانت العادة، قد أكدت أن الغالب والمنتصر على غيره، هو من يفرض أدبه وثقافته في كل الأحوال، ولغته في أحوال معينة على المغلوب والمهزوم، فإن التاريخ دل ذات مرة على خروجه عن هذه القاعدة، «وما دلنا التاريخ على استثناء واحد لهذه القاعدة إلا حين تأدب الرومان الغالبون على الأغريق المغلوبين.»[٣] ولا تتحدد حدود هذا التبادل على مستوى العلاقات والتأثيرات الجماعية المتبادلة، بل يمكن حدوثها على مستوى الأفراد، على النحو الذي ظهر مثلاً في علاقة إليوت وتأثره بباوند، وتأثر شكسبير ذاته بـ «بلوتارك»، و«موتيني».[٤]

لا شك أنه، تتعدد مجالات تأثير الأنا العربية على الآخر الأجنبي منذ فترة طال عهدنا وعهدهم بها. ولكننا سنسعى نحو حصرها في مجال الشعر والأدب، ونحو تلمس خطى هذا التأثير في بعض القراءات، لأنه من الجانب الواقعي ينبغي الإشارة إلى أن هذا الأمر يحتاج إلى دراسة مستقلة كاشفة.

وتتجلى أولى هذه القراءات فيما ذهبت إليه الباحثة الألمانية المعروفة زيغريد هونكه، في كتابها الشهير «شمس العرب تسطع على الغرب»، التي تصدت لعديد من

---

(1) لويس عوض، بلوتولاند (وقصائد من شعر الخاصة)، القاهرة، السابق، ص13.
(2) نفسه، ص 13.
(3) نفسه، ص 13.
(4) برتون راسكو، عمالقة الأدب الغربي، السابق، ص 96.

محاولات الطمس، وأبرزت الجوانب المضيئة التي أسهم فيها العرب في إضاءة ظلمة الآخر (الغرب). وبينما تتحدث زيغريد هونكة عن العرب بكونهم شعباً من الشعراء قبل الإسلام، وفي الأندلس، وأن أطفالهم ألفوا نظم الشعر، وهي تتحدث عن فترة منقضية، حتى جعلوا «من الشعر المرتجل لغة ثانية للتفاهم والمعاملة»[1] فإنها ترى أن الطابع الشعري العربي المميز قد سيطر على الشعر في العالم، «وطغى على الطابع الإغريقي، واللاتيني، والجرماني. وبرغم أن اللغات الجرمانية، خاصة الألمانية، يصعب استخدامها في القافية فقد اتخذت الطابع العربي طابعاً لها، ونبذت الأصول الجرمانية والإغريقية، حتى صارت غريبة علينا اليوم»[2]، وربما كان اهتمام شعراء ألمانيا العظام بالحضارة العربية على نحو ما اضطلع به جوته، يُعدُّ أثراً من بقايا التأثير العربي على هذا اللون من الأدب الألماني. وهي تعزو ذلك إلى الثوب اللاتيني الذي لبسه هذا الأدب، وما كاد ينزعه عنه حتى «اتخذ الطابع السامي نظاماً لشعره».[3]

وترى زيغريد هونكه بدايات التأثيرات الشرقية الواردة إلى الغرب؛ أنها تمت عبر بيزنطة في القرن الأول الميلادي في صلوات اليهود، وفي القصائد الكنسية الرومانية، وحمل رهبان مصر وسورية الطابع العربي معهم إلى بيزنطة وأديرة الغرب بجوار الطابع الإغريقي الروماني. ولم تعرف القافية اكتمالاتها الواضحة في الشعر إلا في القرن الحادي عشر بعد فترة من التحولات ظلت خمسة قرون، في حين أن الوزن عرف لأول مرة في الشعر الغربي حوالي عام 860م في الشعر الديني الذي نظمه أوتفريد.[4] وتوسعت رقعة انتشار القصائد العربية، وقد أسهمت قرطبة بانتشارها في أوربا حتى قرى القوقاز، وأما نيسابور فقد أوصلتها حتى النيجر، أما أوربا بحسب زيغريد فقد رحبت بهذا الشعر، «فأخذ الشعراء الغنائيون minnesanger على الأوزان والقوافي العربية، وعن كل طابع مميز للشعر الأندلسي. ولعل أكبر دليل على ذلك هو ما كتبه Jvan Ruiz من أشعار لمحبوبته، وما كتبه شعراء بلاط الملك الفونس. وما زالت ترانيم عيد الميلاد تحمل حتى اليوم

---

(1) زيغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب (أثر الحضارة العربية في أوربة)، نقله عن الألمانية: فاروق بيضون، كمال دسوقي، راجعه مارون عيسى الخوري، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، ط1، 1964، ص 507.

(2) نفسه، ص 508.

(3) نفسه، ص 508.

(4) نفسه، ص 508.

ذلك الطابع العربي»[١]، ويبدو أن إيطاليا لقربها من العالم العربي، ولتأثير عرب الأندلس عليها، قد أخذت تتأثر بهذا الطابع من الشعر، وتُقرُّ بهذا التأثير زيغريد هونكه، وتعرض أسماء لامعه طالها هذا التأثير فهي تقول: «وأثَّر طابع الشعر العربي على إيطالية تأثيراً أكبر، ونشاهد ذلك واضحاً في أشعار فرنسيس الاسيزي (Fnanz von Assisi)، ودانتي (Dantes)، وفراجا كايانا داتوري (Fnajacapane datodi)، وحتى لورنزو دي مديتشي (Lorenzo de medici)، وميكافيللي (machiaveli) قد نظموا على أسس لأوزان العربية. كما بقى ذلك الأثر العربي أوضح ما يكون في صقلية، وتوسكانا (Toscana) والبندقية»[٢].

ولئن وجدت زيغريد هونكه النزعة الغنائية قاسماً مشتركاً بين الشعر العربي والشعر الأوربي المعاصر، فإنها تبدي تشابهاً كبيراً بين دانتي، وبين ابن عربي (1165-1240)، وهي ترى أن دانتي أخذ عن ابن عربي «تشبيهاته بعد ما يقرب من مئتي عام. فكما ارتفع حب دانتي الشاعر الإيطالي لبياتريس به إلى الجنة درجات ودرجات؛ نجد ابن عربي أيضاً يقول الأوصاف نفسها في محبوبته، فبياتر عند دانتي، هي نيسام عند ابن عربي ...»[٣]. أما فيما يتعلق بموضوع شعر الغزل، فإنه قد وصل إلى الغرب عبر الأندلس كذلك فنّاً عالمياً، في الوقت الذي لم يكن هذا اللون الشعري معروفاً لدى الأوربيين من قبل، ولا يعرفون نغمة الحب، أو يعبرون عنه، أو يتقربون شعراً للمحبوبة خاصة أو المرأة بشكل عام. فالعرب كما يبدو أعطوا المرأة قدراً كبيراً من الحب، ومثلت لديهم شأناً مهمّاً، وهو الأمر الذي أخذه شعراء الغرب عنهم، وسعى إليه فيلهلم التاسع في جنوب فرنسا، ومعه شعراء آخرون «في نعت أنفسهم بالخدم والعبيد أمام محبوبتهم، وفي أشعارهم وأغانيهم»[٤]. على أن هذا الأسلوب في شعر الغزل قد غزا كلاً من فرنسا، وإيطاليا، وصقلية، والنمسا، والمانيا كما تذهب زيغريد، ولم يقلد الأوربيون العرب في هذا اللون بل «كذلك أخذوا عادة عباس بن الأحنف في عدم ذكر اسم محبوبته في قصائده الغزلية»[٥] وإن كانت هذه الظاهرة موجودة عند العرب، منذ فترة أقدم

---

(1) نفسه، ص 510.
(2) نفسه، ص 510.
(3) نفسه، ص ص 521، 522.
(4) نفسه، ص 523.
(5) نفسه، ص 523.

من فترة عباس بن الأحنف. وتتصدى زيغريد هونكه لمن ينفي تأثر الغزل الأوربي بالغزل العربي، بعد ما تعرف بورداخ لمصدر هذا الشعر، وحاول بعضهم أن يرجعه لغير العرب «برغم أن كل الدلائل تشير بوضوح عن قدومه من الأندلس ..».[1]

وليس بمستغرب أن نجد آثاراً عربية واضحة في الشعر الأوربي، وأن يتأثر شعراء أوربا بطابع عربي معين، فنحن قد نجد أثر الشعر الغربي في سونيتات بترارك، الذي كان يخفي الاسم الحقيقي للمرأة التي يوجه إليها خطابه الشعري في سونيتاته، مثلما كان يفعل مع حبيبته التي استعار لها اسم «لاورا»، لأنها كانت زوجة لرجل مهم: «وكان للشعر العربي، والأندلسي منه بوجه أخص، أثر في استمرار هذا التقليد. غير أن الاسم كثيراً ما كان مستعاراً (من بطلات الأساطير اليونانية والرومانية)، وقد لا يعني استعماله المستمر في الغزليات أنه بالفعل موجه إلى حبيبة واحدة دون غيرها»[2] وهذا إشارة أخرى تدل على وجود الطابع الغزلي في الشعر الأوربي، وفي نوع مهم منه هو السونيتات.[*]

وقديماً، أثر الشعر العربي في بنية الشعر الفارسي، إذ نجد «التأثيرات العربية واضحة عليه من خلال بعض النصوص والنماذج الشعرية الفارسية نفسها، فقد أثر العروض العربي في الشعر الفارسي، حيث نجد الشعراء الفرس كانوا يقيمون قصائدهم على الأوزان الشعرية العربية نفسها، كما أخذوا ينظمون القطعة الشعرية، وهي ضرب من ضروب النظم العربي، كما كتبوا القصيدة على طريقة المعلقات نفسها، وإن جرت التعديلات والتغييرات بأيدٍ فارسية، لكي تصبح فارسية»[3]. حتى أننا نجد عصر النهضة الفارسية، تبدو ملامحه متشكلة من أثر الأنا التي تركته العربية فيها، وهو ما ذهب إليه محمد نور الدين الذي كتب:

---

(1) نفسه، ص 524.

(2) وليم شكسبير، السونيتات، تقديم وترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة الشرق الأوسط. بدون، ص 12.

(*) دخل نظم السونيتات إلى الشعر الإنجليزي في أواخر القرن السادس عشر على يد الشاعر فيليب سدني في مجموعته المسماة «استرونل وستيلا» متأثراً بسونيتات الشاعر الإيطالي بترارك: التي كانت تتألف من أربعة عشر بيتاً وتبنى على نسق خاص في القوافي وتنقسم إلى ثمانية أولى وسداسية أخيرة. ووضعها شكسبير في شكل رباعيات ثلاثية وثنائي أخيرة. انظر، وليم شكسبير، السونيتات، نفسه، ص 12.

(3) أحمد ياسين عبد الله، مقالة بعنوان: «التجديد في الشعر العباسي»، عدن، مجلة الثقافة الجديدة، وزارة الثقافة والسياحة، ع2، 198، ص 68.

«والواقع أن عصر النهضة الفارسية لم يقم معتمداً على اللغة الفارسية الخالصة في حد ذاتها، بل كان الكتاب والشعراء يأخذون من العربية بعض مفرداتها وعباراتها، ويقتبسون من القرآن الكريم والأحاديث النبوية والحكم والأمثال العربية، كما استخدموا في أشعارهم بحور الشعر العربي، وزادوا عليها، وغيروا فيها بعض التغيير، واستحدثوا صوراً شعرية جديدة في مقدمتها المثنوي والرباعي»[١]، ليس ذلك فحسب، بل إن محمد نور الدين يجد «بعض الكتاب الفرس ينصحون باستعمال الكلمات العربية في ثنايا اللغة الفارسية، ومن هؤلاء كيبكاوي مؤلف كتاب «قابوسنامه» (سنة 475هـ)» [٢] وقد «ينظم الشاعر بالفارسية معنى البيت العربي، أو ينظم البيت الفارسي بالعربية، ومثال ما ذكره الوطواط من أبيات للشاعر ناصر خسروا (متوفى سنة 481هـ) وفيها يقول:

كردم بسي ملامت مردهر خريشرا ولكن زماني ليس يروعه القول

(أو):

عزلت زماني مرة في فعاله برفعل بدوليك ملامت نراشت سود[٣]

لقد تعددت المؤثرات العربية في الحياة الثقافية الفارسية، ولم تكن قائمة في الشكل، بل تعدت إلى المضمون على النحو الذي ذكرناه، وثمة نماذج عديدة لذلك، لا تتحدد في مجال الشعر وحده وإنما في مجال الأدب بعامة، وفي العادات والتقاليد والحياة الاجتماعية.

ويبدو أن كمال أبو ديب، مفعمٌ بالإنجازات النقدية التي أنجزها عبد القاهر الجرجاني، وعلى وجه التحديد في مجال الصورة الشعرية، وهو يعدّ أول ناقد اكتنه الطبيعة البنيوية للصور، في إشارة دالة على عطاءاتنا للغرب، وتأكيد على تصور يرى «أن فقرنا أمام الفكر الغربي فقر معاصر»[٤]، وفي عرضه لدراسة أدفيك كونراد لدراسة الفرنسية عن المحاكاة المنطقية يرى أبو ديب أن كونراد تقف عند حدود في دراستها هذه تجاوز الجرجاني. [٥]كما يذهب أبو ديب إلى أن رأي

(1) انظر محمد نور الدين، نفسه، ص 68.

(2) نفسه، ص 68.

(3) انظر: أحمد ياسين عبد الله، «التجديد في الشعر العباسي»، السابق، ص 69.

(4) كمال أبو ديب، «جدلية الخفاء والتجلي»، بيروت، دار العلم للملايين، ط3، 1984، ص 22.

(5) نفسه، ص 36.

الجرجاني فيما يتعلق بالصورة يأتي «سابقاً بقرون لرأي ناقد معاصر، ما يزال تأثيره في النقد الحديث عظيماً. وهو أي. أي ريتشاردز (Li.A. Richands)[1].

- حكايات ألف ليلة وليلة:

ليس ثمة من أثر أعظم من كتاب «ألف ليلة وليلة»، فقد أثر تأثيراً عظيماً على الأدب الأوربي إلى حد وضع هذا الأثر الأدبي على صعيد واحد مع أعظم الآثار الأوربية شهرة، وهي الأدويسة، التي كتبها أعظم شاعر عرفه التاريخ الأدبي الأوربي وهو هوميروس. ففي المقدمة التي كتبت لكتاب ألف ليلة وليلة التي صدرت بالطبعة الفرنسية عام 1822، أشارت إلى أن هوميروس، وأوسيان، وألف ليلة وليلة قد فتنت الشعوب الأوربية المتحضرة «بطريقة واحدة؛ بالرغم من اختلاف مضامينها»[2]، وقد تجاوزت هذه المقارنة الحاصلة حدود التساوي بآثارها المشترك على القارئ الأوربي، إلى درجة رأى بعض النقاد الأوربيين عبقرية الراوي في ألف ليلة وليلة عن الراوي في هومر، إذ أن كلاراريف في كتابها «تطور الرومانس 1785م»، برهنت على أن «قصة السندباد البحار تستحق المقارنة بالأوديسة، وأن الراوي العربي يُفضل على هومر، ما دام الأخير يميل إلى الإسراف في إجازة نفسه»[3]، ولئن رأت كاترينا موسن في مقارنة مقدمة الطبعة الفرنسية لترجمة هذا الأثر الجليل مع هوميروس، بأنها «شهادة نموذجية على العلاقة الحية التي كانت قائمة بين عصر غوته وحكايات شهرزاد»[4]، فقد وجدت في هذا الأثر «أحد الأركان الأساسية في الأدب العالمي، وكان يحتل موقعاً مهيمناً في الحياة الفكرية لتلك الحقبة الزمنية»[5]. وفي إطار تعليقه على إهمال العرب لهذا الأثر القصصي، الذي كان من الممكن أن يستفيدوا منه لإحداث تطور مهم في الرواية العربية، وهو أمرٌ أدى إلى استغراب شديد من قبل الأدباء الغربيين، يعدّ روجر آلن هذا العمل «أعظم مجموعة قصصية في العالم»[6]، ويقر في الآن ذاته بأن هذه الحكايات (ألف

---

(1) نفسه، ص44.

(2) كاترينا موسن، غوته وألف ليلة وليلة، ترجمة أحمد الحمد، دمشق، وزارة التعليم العالي، 1980، ص3.

(3) محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، بيروت، منشورات مركز الإنماء القومي، ط2، 1986، ص 35.

(4) كاترينا موسى، غوته وألف ليلة وليلة، السابق، ص 3.

(5) نفسه، ص 3.

(6) روجر آلن، الرواية العربية، ترجمة حصّة إبراهيم المنيف، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص32.

ليلة وليلة) «كان لها تأثير عميق وطويل الأجل على الآداب الغربية... ولم يبدأ رجال الأدب، والنقاد العرب بالاهتمام بهذا النوع من الكتابات إلا بعد اتصالهم بعلماء الأدب الغربيين»[١]، ويشير روجر آلن في هذا السياق إلى ما عبّر عنه شارلز فيال[٢] الذي أنكر أية صلة بين القصة العربية المعاصرة بالأدب الشعبي في ألف ليلة وليلة، وبغيرها من الأنماط السردية الأدبية.

ولقد تصدى محسن الموسوي، في دراسته لاتجاهات النقد الأدبي الإنجليزي لحكايات ألف ليلة وليلة، ولما أسماه «المتعمد الذي تعرض له هذا الأثر الأدبي، على الرغم من سعة تأثيره على أوساط الثقافة الإنجليزي»[٣]، وقف أمام ردود فعل هذا الأثر واجتهاداته المتعاقبة التي كوّنت «من حيث سماتها وتأثيراتها شكلاً عاماً لأساسيات نظرية الأدب وطبيعة تطوراتها، كما تكوّن صورة مترابطة لطبيعة التفكير الإنجليزي وانطباعاته عن الشرق عامة، والعرب خاصة خلال قرنين من الزمان»[٤]، ورأى في معارضة الكلاسيكيين الجدد لها، الذين اعتمدوا على أسس نظرية جمالية فحسب، أن هذه المعارضة «غالباً ما كانت تعني ضمناً اعتراضاً على مقوماتها الأخلاقية»[٥]، ولا تبدو على هذا النحو معارضتهم بقيمتها الفنية، أو قيمتها السردية.

ولكي يتيسر لنا فَهْم أوسع لمضمون تأثيرات الأنا العربية الأدبية في آداب الآخر، منذ فترة سابقة لتلك التأثيرات التي وردت إلينا منه والمتعلقة بشكل الشعر، سوف نقتنص إشارات دالة على هذا التأثير في بلدان أوربية ثلاث تأثرت آدابها بهذا العمل، وهي لها شأوٌ كبيرٌ في مجال الأدب، وهي إنجلترا، وألمانيا، وفرنسا، وهي مراكز ثقافية مهمة. إن اعتراف الأدب الإنجليزي – بهذا الأثر يعدّ قديماً جداً في إنجلترا.[*] ويذكر الموسوي أن قائمة Mahshell للأقاصيص والكتيبات

(1) نفسه، ص 33.

(2) نفسه، ص 25.

(3) محسن الموسوي، السابق، ص 11.

(4) نفسه، ص 25.

(5) نفسه، ص 33.

(*) يذكر محسن الموسوي أن أول ترجمة إنجليزية عرفت باسم ترجمة Grub street لمترجم مجهول، ولكنه يشير إلى أنها كانت متداولة في عام 1706م. (راجع محسن الموسوي، السابق، ص 19) هذا التاريخ يعني أن الإنجليز – فيما إذا ثبت هذا التاريخ – أنهم عرفوها بعد الفرنسيين، الذين ترجمها لهم المستشرق الفرنسي أنطوان غالان في عام 1704. ويذكر الموسوي أن وليم لين (1838–1841) له نسخة منها. راجع، نفسه، ص 14.

لعام 1708م احتوت على عنوان ليالي السمر العربية، ويشير إلى تقليد أحدهم لها عام 1709م، في كتاب نشره باسم «الجاسوس الذهبي... ليالي السمر الإنجليزية»؛ ولكنه لم يذكر اسمه[١]. ونشرت مارتا بايك في القرن الثامن عشر كتابها الموسوم بـ «القصة الشرقية في إنجلترا، وفي نهاية القرن التاسع عشر قدم النقاد تفسيرات مسهبة للنجاح الذي اكتسبته الحكايات العربية، ومن هؤلاء سي. تي. توي علم (1889م)، وظهرت مقالات عدة تناولت هذا الأثر بعد أن تجذر الذوق في قراءة القص العربي، وكان قبل ذلك في القرن الثامن عشر قد أسهم معجبو شهر زاد في إنجلترا «في تطوير اتجاهين نقديين: (المنفعي) و(الجمالي الفني)»[٢]. ولعل من أكثر الأراء إثارة هي تلك التي قدمها الموسوي عن إعجاب الكاتب هوراس ولبل بألف ليلة وليلة، إلى حد رأي هوراس «في امتزاج الرهيب بالغريب المدهش واحداً من أبرز مواصفات الكتابة المؤثرة في فترة تصدع وقلق خاصة، أفرزت فيما بعد مقدمة ووردزورت وكوليرج للغنائيات، وهي المقدمة التي أصبحت جوهر التنظير الفني الرومانسي الأول (في تميزه من رومانسية نهاية القرن التاسع عشر)[٣]. ولم يكن هوراس الكاتب الروائي مَنْ صوّر حميميته بألف ليلة وليلة، فقد كانت حاضرة عند لورد بايرون، وديكنز الذي ذكر الخليفة في قصته «شبح السيد بي»، وكان ديكنز يميل إلى تمثيل دور الخليفة هارون الرشيد، وذكر الموسوي عدداً من الكتاب، والأدباء العالميين الذين شغفوا بألف ليلة وليلة، منهم جونسون، وروسو، وفولتير، وبوب، وإدسون، وشيل، وسوفت، وصمولت، وآخرون.[٤]

وإذا كان من بين هؤلاء أدباء فرنسيون كبار شغفوا بهذا الأثر، فإن أول ترجمة أوربية لحكايات ألف ليلة وليلة، قد تمت على يدي المستشرق الفرنسي انطوان غالان، ما بين (1704 و1717م) في اثنى عشر جزءاً، وكما أوردت كاترينا موسن أن من خلال هذه الترجمة «بدأ كتاب ألف ليلة وليلة زحفه المنتصر عبر الآداب الأوربية، كما عبر إينوليتمان، وكذلك قرأ بها غوته أيضاً في أطول فترة حياته»[٥]. لقد أثرت هذه الحكايات في الأدب الفرنسي تأثيراً كبيراً كذلك «وفيها انفتحت

---

(1) انظر: محسن الموسوي. نفسه، ص19.

(2) نفسه، ص 38، وانظر ص ص 13، 18، 56.

(3) نفسه، ص 48.

(4) انظر: نفسه، ص ص 41، 67، 87.

(5) كاترينا موسن، غوته وألف ليلة وليلة، السابق، ص 10.

أبواب الرومانس الشهية غير المحدودة، وعجب باريس بالأقاصيص الجديدة»[١]. ولا شك أن الفرنسيين منذ النورماندي. كانوا مؤثرين كثيراً على الأدب الإنجليزي، واستمر هذا التأثير إلى ما بعد ذلك.

وتتجلى أهم مجالات تأثير ألف ليلة وليلة في الأدب الأوربي - الألماني، في أعمال غوته، وفي التقليد الأدبي لعدد كبير في الأعمال «لحكايات الجنيات»، حتى «لقد أصبحت ألف ليلة وليلة في ذلك الوقت (تقليعة العصر)[٢]. أما أول لقاء جمع غوته بأبرز شعراء ألمانيا، وأوربا، بألف ليلة وليلة، كان من خلال روايات والدته وجدته لبعض حكايات شهرزاد. ووجدت كاترينا موسن أن أسلوب غوته «في سرد الحكايات قد جاء أصلاً من الشرق»[٣]، هذا الأسلوب شهدته «بشكل خاص لدى القصاصين العرب حيث تجلى جماعة من المستمعين الذين فتنهم فن الرواية الشخصية»[٤].

ولقد شهد القرن الثامن عشر، في السبعينيات والثمانينيات منه ذروة الاهتمام بألف ليلة وليلة في ألمانيا، وصل إلى حد اقتباس بعضٍ من حكاياتها، وتذكر كاترينا أن «فيلاندي»، اقتبس «وهو في أوج شهرته عدة حكايات من شهرزاد، وكرس اهتمامه لفن الحكاية». كذلك قام «يورث. هـ. فوس» بين عامي (1781 – 1785) بترجمة «ألف ليلة وليلة».[٥] ورأت أن العمل المسرحي الأول لغوته «مزاج العاشق» يشير إلى تأثره بألف ليلة وليلة، «وقد قدمت (حكاية أمينة) من ألف ليلة وليلة الخلفية التي اعتمد عليها غوته في انتقاء الموضوع، وتسمية الشخصية الرئيسة»[٦]. والحقيقة تشير كاترينا موسن إلى كثير من التفاصيل الكاشفة عن تأثير حكايات ألف ليلة وليلة على غوته في مؤلفاته الأدبية، منها إشارة الطير (روك) الذي ورد في عدد من الحكايات، وإشارة إلى إحدى حكايات شهرزاد عن (البرامكة) في الديوان الشرقي الغربي[٧]. ومن إشاراتها المهمة ما

---

(1) محسن الموسوي، السابق، ص 18.

(2) كاترينا موسن، غوته وألف ليلة وليلة، السابق، ص 11.

(3) نفسه، ص 11.

(4) نفسه، ص 46.

(5) نفسه، ص 57.

(6) نفسه، ص 46.

(7) انظر: نفسه، ص ص 63، 64.

أوردته عن إشارات الأدباء والكتاب الأوربيين، وذكرت أن «ليشتنبرنج» أشاد «بالعقل السليم» الذي كتب به هذا العمل الأدبي، كما أشاد «ستندال» «بالتقاليد النبيلة» التي يبشر بها، بل إنه «من الأعمال المحببة لدى كل محب للأدب الرومانتيكي»، كذلك فإن «أوغست فيلهام خوف شلبغل» بوصفه أحد المفكرين القلائل الذين اطلعوا آنذاك على الأدب العربي قد أشاد بالتأثير الأدبي اللامحدود الذي حظي به كتاب (ألف ليلة وليلة) في الأدب الأوربي، حتى على صعيد الأوبرا»[1]. تنطوي إذن، هذه الإشارات على تأكيد حضور الأنا العربية بثقافتها وآدابها لدى الآخر، بل تأثيرها عليه، وعلى تأثيرها في الأدب الرومانتيكي لدى الآخر، قبل أن تؤثر هذه المدرسة نفسها على الأنا العربية الشعرية بفترات طويلة، كما تكشف محاولات الآخر الاستئثار بالتأثير، والتنصل عن الإقرار بالتأثر من قبل الأنا.

وإذا كانت حكايات «ألف ليلة وليلة» -كانت وما تزال- تؤثر في الثقافة والآداب الأوربية، وحاضرة في شعوبها، فإن تأثيرها وصل إلى قارات أخرى منها أمريكا اللاتينية. فنحن نجد غابرييل غارسيا ماركيز يؤكد تأثره بكتاب «ألف ليلة وليلة» الذي وجده برف بيته مفككاً وغير كامل. ويقول عنه مع ذلك، أنه شدّه إلى الحد الذي رآه أحد أقاربه يقرؤه فتنبأ له أنه سيكون كاتباً، وأكد أن الكتاب أثر فيه تأثيراً عظيماً في صغره، ويعترف أنه مرت عليه سنوات قبل أن يعرف أن هذا الكتاب هو «ألف ليلة وليلة». ويقول كذلك «أكثر حكاية أعجبتني – هي أقصر وأبسط ما قرأته – بقيت تبدو لي الأفضل على امتداد حياتي»[2]. من هنا يمكن أن نَخْلُص للقول: إنه لابد على الأنا أن تشعر بثقة بقدرتها على العطاء للآخر، وإنها أعطت عبر مراحلها لهذا الآخر قبل أن تأخذ منه، وحينما أخذت منه أفرزت ذاتها في هذا المأخوذ، فأصبح متغيراً، وليس الثابت المستورد.

- أثر الأنا العربية على شعر الآخر:

جاء تأثر بعض الشعراء الأوربيين بثقافة العرب وحضاراتهم، وآدابهم على ما يبدو وفقاً لما أسماه عبد الرحمن بدوي بظاهرة «الاغتراب الروحي»[3]، التي عنى

---

(1) نفسه، ص 3.

(2) غابرييل غارسيا ماركيز، نعيشها لنرويها مذكرات، ترجمة رفعت عطفة، دمشق، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2003م، ص 105.

(3) عبد الرحمن بدوي، جيته (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1980، ص1.

بها ذلك الانزياح لحالة الروحية القوية لدى بعض الأدباء، هذا الاغتراب الذي تُحدثه حالة التململ السائدة لديهم، نحو حالة أخرى جديدة، تُعيش الأديب فيها جواً مغايراً، لأنه يكون في أشد الحاجة إلى الفرار من بيئته التي يعيش فيها إلى بيئة أخرى. ويلاحظ عبد الرحمن بدوي أن هذه الظاهرة تجلت في أتم صورها عند أصحاب النزعة الرومانتيكية في مستهل القرن التاسع عشر، وعلى وجه الخصوص عند الألمان والفرنسيين، وعند الشعراء والكتاب، مُنهم لتعم أهل الفن جميعاً من مصورين، وموسيقيين، ثم بعض الفلاسفة من أصحاب النزعة الفنية. جميعهم سعوا نحو الشرق ككل، وعاشوا أجواءه بأرواحهم وخيالاتهم، وتكونت على هذا الأساس حركة تدعو إلى هذا التوجه. أما أبرز هؤلاء فقد كان فريدرش اشليجل، وكان شعراء المدرسة الرومانتيكية الألمان يتزاحمون نحو تأثرهم بالشرق في روحانيته، وحضارته، وطبيعته[1].

ولم تكن فرنسا، بأية حال من الأحوال، أقل تحمساً لذلك، فقد توسع نشاط هذه الحركة فيها توسعاً كبيراً، وألف مشاهيرها كتاباً عن الشرق منهم شاتوبريان «عبقرية المسيحية»، ولامارتين في «رحلته عن الشرق»، وفكتور هيجو في «المشرقّيات». على أن أكثر الأوربيين تأثراً بحضارة الشرق عموماً، وبالحضارة العربية والإسلامية، واستطاع أن يترجم قراءته لها في خطابه الشعري، كان يوهان فلفانج جوته، الذي نشر مؤلفه الشهير ديوان «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي»[2]. وتذهب كاتارينا مومّزن إلى أن جوته كان «يكن لقدماء العرب، وآدابهم وآثارهم الدينية، والثقافية حبّاً متميزاً يقوم على أواصر قربى باطنية. ففي كل مراحل حياته وإنتاجه يجد المرء آيات الشكر، والامتنان لبلاد العرب».[3]

ولأننا قد عرضنا علاقة جوته بألف ليلة وليلة سابقاً، وكانت الباحثة نفسها كاتارينا مومزن، قد تناولت هذه الموضوع في كتابها السابق[*]، فإننا سوف نعرض الآن للجوانب المتعلقة بالشعر، فهي تؤكد أن جوته قد انشغل بقراءة المعلقات

---

(1) انظر، نفسه، ص ص 1، 2.

(2) انظر: نفسه، ص ص 2، 3.

(3) كاتارينا مومزن، جوته والعالم العربي، ترجمة، عدنان عباس علي، مراجعة عبد الغفار مكاوي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلة عالم المعرفة، عدد 194، فبراير 1995، ص 13.

(*) نود أن نشير إلى أن هذه المؤلفة هي نفسها مؤلفة كتاب «غوته وألف ليلة وليلة» ولكن مترجمي العملين كلٌ كتب اسمها بطريقته.

الشعرية العربية القديمة بالدليل القاطع «فقد حفظ لنا التاريخ قطعة من الترجمة التي قام بها نقلاً عن الإنجليزية وتعود دون أدنى ريب إلى تلك الأيام، وهو مطلع قصيدة امرئ القيس، حيث يجري التشبيب بالمرأة بأوسع تفصيل»[١]، ويبدو أن النسخة المترجمة التي كان قد قدم بها «شرح القصائد السبع» لوليم جونز، والنسخة التي كان قد أهداها له المستشرق آيشهررون[*] قد مكنه من الإطلاع عليها، وإن كان قد ترجم المقطع نقلاً عن النموذج الإنجليزي لوليم جونز، ثم تأتي مسألة أخرى تختص بعلاقة جوته بالإسلام، وبالرسول محمد -عليه الصلاة والسلام-، «فكل الشواهد تدل على أنه كان في أعماق وجدانه شديد الاهتمام بالإسلام. وأن معرفته بالقرآن الكريم كانت بعد الكتاب المقدس — أوثق من معرفته بأي كتاب من كتب الديانات الأخرى»[٢] وتدل إحدى قصائده التي نظمها وهو ما يزال في الثالثة والعشرين، عن النبي محمد -صلى الله عليه وسلم- واحتفاله، وهو في عامه السبعين، بهذه الليلة أمام الملأ لدليل مؤكد على اهتمامه وتقديره للدين الإسلامي، وتفاقم هذا الاهتمام في إعلانه عن صدور «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي»، حين قال في هذا الإعلان «إنه هو نفسه «لا يكره أن يقال عنه إنه مسلم»[٣]. فقد قرأ القرآن من ترجمة ميجرلن سنة 1781م»[٤]، وقد تأثر جوته بديوان شمس الدين حافظ الشيرازي، وجاءت قصيدة «طلاسم» متأثرة بالعبارة القرآنية (لله المشرق والمغرب)، وكذلك قصيدة «نِعَم أربع» التي عرض لمقتطفات منها عبد الرحمن بدوي، يتحدث فيها جوته عن «الأعراب»، و«العمامة»، و«الخيام»، وكلمات مثل «آمنين»، و«أجمعين»[٥]. ويقول عبد الرحمن بدوي إن جوته استوحى من «القرآن سورة الحجر آية 26 «ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمأ مسنون» ثم

---

(1) نفسه، ص 57.

(*) تشير كاترينا موسن إلى أن أول من عرّف الغرب بالمعلقات الشعرية هو وليم جونز (1746-1794)، وكان معاصراً لجوته، فقدم مؤلفه (شرح المعلقات السبع) المنشور عام 1774. وبعد سنوات ثلاث أهدى أيشهررون الذي أعاد طبع الكتاب، جوته نسخة منه. أما عام 1783 فقد ظهرت المعلقات بنصها العربي المطبوع بالحروف اللاتينية مع ترجمة إنجليزية قام بها وليم جونز. انظر كاتارينا مومزن، جوته والعالم العربي، السابق، ص 56.

(2) نفسه، ص 177.

(3) نفسه، ص 177.

(4) عبد الرحمن بدوي، جيته «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي»، السابق، ص 3.

(5) نفسه، ص ص 65، 69.

ما ورد في الرواية عن خلق آدم؛ مما أورده ابن اسحق الثعالبي في «العرانس»[١]. وهو ما يفضي إلى تأثره بالقرآن الكريم، وله قصائد أخرى مثل «إلى حافظ» ويقصد الشيرازي، وقصيدة «إلى زليخا»، وقصيدة «أهل الكهف». وكلها توحي بهذا التأثر العميق لاسيما حينما يطرأ هذا التأثير على شاعر بحجم جوته. ومما هو ليس بخافٍ على أحد أن جوته انهمك في الترجمة، «فنقل في سنة 1799م قصة «محمد» لفولتير»[٢] وفي عام 1812م نشر ديوان محمد شمس الدين حافظ الشيرازي، وانشغل جوته بالشعراء العرب والفرس، الذين أغروه على وضع مجموعة جديدة من الأشعار»[٣]، وأعدَّ جوته مثالاً جيداً يحتذى به من جاء بعد «ممن مزجوا بين الشرق والغرب ، أمثال ريكرت، وبلاتين، وبود نشتيت، شاك..»[٤].

وغير هؤلاء، شعراء وأدباء عديدون تأثروا بحضارتنا العربية، وثقافتنا الدينية والأدبية، فمثلاً كتب شيلي قصيدة طويلة عبارة عن ملحمة، وعنوانها «ثورة الإسلام»، وهي أطول قصائده بحوالي خمسة آلاف بيت، وعنوان القصيدة الذي قد يوحي بأن جُلَّها ربما كُرست للحديث عن الإسلام، ولكن في الحقيقة جاء هذا الحديث في أبيات قليلة، بالذات في الأبيات من (2002-2010) نجده يذكر الخليفة «عثمان» ففي منظر سقوط الطاغية وسكوت الجماهير المحتشدة من حوله والطبيعة التي توصف بشكل تجريدي خلفية للمنظر حيث يسهب في وصف الأوبئة والطغاة والجماهير مطحونة كما تذهب ديهان رؤوف ونقلت عنه قوله:

أيذهب «عثمان» غير مأخوذ بثأره؟! أيراق دم عثمان وهو المسكين؟»[٥]

وإذا كان بودلير قد أحس بجمال الشرق في رحلته إليها، التي أحدثت تحولاً في حياته الأدبية «فقد انقلب صاحب قريحه، وخيالاً مشبوباً مطبوعاً، ووحياً خالصاً له»[٦] بعد عودته من الشرق، فقد عرفنا أنه تأثر حتى بالحياة الشرقية فإننا نجد ريلكه شاعر ألمانيا المعاصر (1875م-1926م) قد درس الإسلام، وألف قصيدة عن

---

(1) نفسه، ص 76.

(2) أحمد معوض، أضواء على جيته، القاهرة، الدار العربية لنشر الثقافة العالمية، ط3، 1982، ص 112.

(3) نفسه، ص 123.

(4) نفسه، ص 134.

(5) جيهان صفوت رؤوف، شلي في الأدب العربي في مصر، القاهرة، دار المعارف، بدون، ص 127.

(6) عبد الرحمن صدقي، الشاعر الرحيم بودلير، القاهرة، مطبعة المعارف، سلسلة اقرأ، بدون، ص 62.

رسالة النبي محمد – صلى الله عليه وسلم–، فكشف عن إعجابه الشديد به، وكان قد ألف هذه القصيدة سنة 1907م بعنوان «رسالة محمد»، ونلاحظ بعض الكلمات الدالة على حضورها الإسلامي، وعلى إشارات دالة على المضمون الديني، وفيها يقول:

لم يكن قارئاً – وها هي ذي «كلمة»
كلمة عظيمة حتى على حكيم
لكن الملك وجهه بمهارة
إلى ما كان مسطوراً في لوح
ولم ييأس، بل ظل
يردد دائماً: اقرأ!
فقرأ، حتى انحنى الملك
وأصبح ممن
يعرفون كيف يقرؤون
ويستمعون ويتمون (الرسالة)(١)

ولم يقف حدود هذا التأثير على الغرب الأوربي، وإنما أخذ حضوراً أكثر وضوحاً في الأدب الأوربي الشرقي، وخصوصاً في الأدب الروسي. بدأت أولى المحاولات الاستشراقية في روسيا في القرن الثامن مع تأسيس أكاديمية علمية تعني بالشرق، وتشرف على الدوريات المعرّفة بها عام 1724م، في مدينة بطرسبرج، وكذلك في عهد القيصرة يكاترينا الثانية (1762م–1796م). وتبرز أسماء عدة أسهمت في هذا الاستشراق منها «باير، كير، فيودر أمين (1766م–1776م)، الدبلوماسي أندري مورافيوف (1806م–1874م). وتنهض مقولة كراتشكوفسكي للإشارة على مدى تأثير التراث الديني والأدبي، العربي والإسلامي على الأدب الروسي، إذ يقول: «إن «القرآن الكريم» و«ألف ليلة وليلة» كانا الأثرين الكبيرين الوحيدين اللذين أمكن لأجدادنا في القرن الثامن عشر التعرف عليهما بالكامل»(٢).

(1) انظر: عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1980، ص 5.

(2) مكارم الغمري، مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلة عالم المعرفة، ع 155، 1991، ص 46.

ولقد أسهمت دوريات روسية في تعريف الروس بالشرق العربي منها مجلة «تلغراف موسكو». ولكن أهم ما يمكن عده إسهاماً حقيقيا ومؤثراً في الأدب الأوربي – كان منبعه الأدب العربي، هو ما ورد من تأكيد الشاعر الروسي، المشهور ألكسندر بوشكين في إطار تأثير الأنا العربية على الشعر الرومانتيكي الأوربي، والعوامل التي أدت إلى ذلك إذ قال: «هناك عاملان كان لهما تأثير حاسم على روح الشعر الأوربي هما: غزو العرب، والحروب الصليبية، فقد أوحى العرب إلى الشعر بالنشوة الروحية ورقة الحب.. هكذا كانت البداية الرقيقة للشعر الرومانتيكي»[١].

ولقد برز اهتماماً كبيراً وحيداً بالقرآن، وبسيرة الرسول -صلى الله عليه وسلم- من قبل الروس، وكان للقرآن الكريم «الفضل في ظهور مؤلفات تتناول شرح القرآن الكريم، من أبرزها كتاب المترجم ب. بوجدانيفتش الذي ظهر في نهاية القرن الثامن عشر بعنوان «محمد والقرآن»[٢]

ولاستقراء الدافع الرئيس الذي وجه الرومانتيكيين نحو الأدب الشرقي، والعربي الإسلامي منه تحديداً؛ فقد كان يقوم «بدافع التحرر من التقاليد الكلاسيكية التي كانت تعلي نموذج أدب الإغريق واللاتين، وخروجاً على النموذج الإغريقي عند الكلاسيكيين أعلى الرومانتيكيون نموذج أدب الشرق القديم»[٣]. وهذه الصورة تقلل كثيراً من الادعاءات المبالغ فيها، تلك التي يحاول بعض النقاد الأوربيين الغربيين تكريسها بأن الشرق عموماً، والعرب خاصة، أخذوا عن الأوربيين دون أن يعطوا، وأن الغرب تحديداً كان وما يزال مصدر العطاء لنا.

وينبري ألكسندر بوشكين شاعر روسيا الكبير شاهداً من شواهد عطاء الأنا للآخر الأوربي في شرقه وغربه، ولقد كشفت موتيفاته صلاته الحميمية بالحضارة العربية الإسلامية وإذ «برزت فترة العشريينات والثلاثينيات من القرن الماضي (التاسع عشر) كفترة اهتمام بالبديع الشرقي وبخاصة العربي والفارسي في أوساط الشعراء الروس»[٤] فإن بدايات معرفة روسيا بكنوز الشعر المشرقي ترجع إلى «فترة نهاية القرن الثامن عشر، لكن الاهتمام الحقيقي بالشعر الشرقي

---

(1) نفسه، ص 55.
(2) نفسه، ص48.
(3) نفسه، ص60.
(4) نفسه، ص 112.

يرتبط بالسنوات الأولى من القرن التاسع عشر».[1] ولعل آثار بوشكين الرائعة تضمنت عدداً قياسيّاً من الأعمال التي استوحت قسماتها، وملامحها من الأدب العربي الإسلامي، منها قصائد «قبسات من القرآن» (1824م) و«الرسول» عام 1926م، و«من وحي العربي»، و«بدون عنوان» وفي كل هذه القصائد يقدم صوراً رائعة عن العربي، ويقتبس فيها من صور القرآن البلاغية مثل قصيدته «قبسات من القرآن»، وفي قصيدة «الرسول» تلك التي فطن إلى ارتباطها الأكاديمي ثارنوفسكي بسيرة الرسول محمد -صلى الله عليه وسلم- في ليلة القدر.[2]

وعلى النهج ذاته سار الشاعر الروسي ميخائيل ليرمونتوف، الذي يلي بوشكين مكانةً شعريَّةً «فتأثير العربي الإسلامي واضح في إنتاجه وملموس»[3]. ولطالما عبر ميخائيل ليرمونتوف في مسرحياته عن «الصراع بين الأنا» الداخلية والعالم الخارجي»[4]؛ فإن تعرّفه على الإسلام قد أثر عليه تأثيراً كبيراً ففي قصيدته (فاليريك) (1840م) يشير ليرمونتوف إلى القرابة الروحية التي صارت تربطه بالإسلام في وقت كان يشعر بالوحدة والغربة» [5]. أما في قصيدة «الشركسي» (1828م) فإنه يَقْسِم بالرسول محمد، وفي هذا أقصى مراحل التقدير، والولاء الروحي، وفي قصيدة «هبات التركي» (1839م) يذكر فيها القرآن (آية مقدسة من القرآن)، والذي يظهر بوضوح أكثر تأثراً بالقرآن في قصيدته «ثلاث نخلات» (1839م) وفيها يربط كثير من النقاد بينها، وبين القصيدة التاسعة من أشعار بوشكين «قبسات من القرآن» (1824م).[6]

ويواصل الأديب الروسي إيفون بونين (1870م-1954م) وهو من أهم أدباء روسيا السير على خطى صاحبيه بوشكين وليرمونتوف، وفي أعماله التي يظهر بها تأثره بالإسلام «تدور حول المحاور الآتية: سيرة الرسول محمد -صلى الله عليه وسلم- وشعائر الحج والصلاة في الإسلام، والمدن العربية التي اختصها القرآن

---

(1) نفسه، ص 112.
(2) نفسه، ص 141.
(3) نفسه، ص 173.
(4) نفسه، ص 175.
(5) نفسه، ص 179.
(6) نفسه، ص 180.

بالتكريم وارتبطت في الأذهان بمقدسات المسلمين، وعلى رأسها مكة، وكذا المساجد الإسلامية الشهيرة»[1].

ومن أعماله الشعرية التي التفتت إلى هذه المجالات، قصيدة «محمد مُطارداً»، وفيها يتناول سيرة الرسول محمد العطرة، ومعاناته، وقصيدة «إبراهيم» مستوحياً القصة من القرآن الكريم، وقصيدة «المقام» يقدم من خلالها الشعائر الدينية للحجاج بمكة المكرمة. كما يتحدث في أعماله عن «ليلة القدر» وحضارة العرب، وعن شخصيات عربية مثل شخصية زينب العربية، كما كتب قصيدة «امرؤ القيس». كل ذلك يوضح بجلاء ذلك الأثر الذي أحدثه القرآن الكريم، وسيرة الرسول، والآثار الشعرية العربية، والشخصية العربية ذاتها، ثم البلاغة العربية في أعمال الآخر الأدبية. ما يعني أن الشعوب تتداخل وتتواصل ثقافيّاً، وأدبياً، وإنسانياً.

---

(1) نفسه، ص 256.

الباب الثالث

تحوّلات الوعي – تحوّلات الأنا، والآخر

الفصل الأول

وعي الأنا بالآخر - (رؤية الأنا للعالم)

1- التوحد الجماعي لأنا الشاعر

تبدو أفكار لوسيان جولدمان المطروحة حول مفهوم رؤية العالم، أكثر الأفكار أصالة وتصويراً لهذا المفهوم، وهي تنطوي، في الوقت نفسه، على تفسير لمفهومي «الرؤية» و«العالم» على حد سواء، وعلى كشف لآفاق تحولاتهما الديناميكية معاً، وتفاعلهما العلائقي المتداخل. وتنبري ملاحظة أخرى، وفقاً لهذه العلاقة، تمثل ارتباطاً عضوياً بين مفهوم «رؤية العالم»، وجدلية علاقته بالمفهوم الاجتماعي. هذه المطابقة بينهما هو ما كرسها جولدمان، حينما فسر ارتباطهما، بأن «الرؤيات للعالم تعتبر وقائع اجتماعية»[1]، وهو إذ يتصدى للمسألة الاجتماعية، أو لاجتماعية رؤية العالم، فهو يكشف في السياق ذاته، عن جدلية أخرى تتعلق بعلاقة جدلية بين الأنا الفردية، والأنا الجمعية، ويناقش تداخلاتهما معاً لتحديد معالم رؤية العالم، وآفاق تحولاتها تصاعدياً، أو انخفاضاً.

اعتمد لوسيان جولدمان في سياق تحديده للعلاقة الترابطية- بكون الرؤيات للعالم تمثل في حقيقة الأمر وقائع اجتماعية- على الإنتاجات المعرفية، والمؤلفات الكبرى، في مجالي الفلسفة والفن، ورأى فيها «التعبيرات الملائمة، والمتماسكة لرؤيات العالم هذه»[2]، لكون هذه المؤلفات تعد أكثر احتواء للإشكاليات الاجتماعية، ولوقائعها الحاصلة، وتمثل نصوصها ميداناً جامعاً لعلاقة الأنا المبدعة، بغيرها من الأنوات الاجتماعية الأخرى، ومشهداً كاشفاً لتحولاتها، في مستوياتها المختلفة، وهي أكثر اتصالاً، وعلائقية كذلك بكل متعلقات المجتمع، والواقع الذي يحيونه. لذلك قامت حجة جولدمان على ربط رؤية العالم بالإنتاج المعرفي في الفلسفة والفن، على ثلاثة تقديرات أولهما بوصفها «تعبيرات فردية واجتماعية». والتقدير الثاني «يتحدد محتواها بالوعي الممكن المجاوز للمجموعة». وآخرها يتحدد شكلها «بالمحتوى الذي يجد له الكاتب أو المفكر تعبيراً ملائماً».[3]

---

(1) لوسيان جولدمان، العلوم الإنسانية والفلسفية، السابق، ص 136.

(2) نفسه، ص 136.

(3) نفسه، ص 136.

يكرس جولدمان مصطلحاً جديداً لكل مجموعة اجتماعية، يطلق عليها «الذات - فوق الفردية»، تعبيراً، موحداً لذوات المجموعة في حالة من توحدها، فكل مجموعة فردية تشكل ذاتاً – فوق فردية «يسعى سلوكها إلى حل عدد كثير أو قليل من المشاكل، أي إلى تحويل الواقع إلى شكل أكثر تناسباً مع طموحاتها، واحتياجاتها، انطلاقاً من أن كل فرد ينتمي إلى عدد معين من المجموعات الاجتماعية، أي إلى عدد معين من الذوات الفوق – فردية»[1]. على أن عدد الأفراد المؤسسين للذات فوق – فردية قد يتراوح من بين اثنين إلى أعداد كثيرة، تصل إلى الملايين، وهو مفهوم عُبر عنه عند الرمانسيين بروح الشعب، وبالفكرة الموضوعية عند هيغل، وبالأفكار القديمة عند شبينجلر[2]. إذن، الذات – فوق الفردية هي علامة سيميوطيقية مهمة في فهم لوسيان جولدمان لرؤية العالم، تحيل إلى إشارات عديدة، تنطوي على كشوفات تبلور علاقة المؤلف، بالواقع المحيط به، عبر سياقات النص.

يمكن، في ضوء ما سبق، أن نؤسس لمفهوم رؤية العالم عند الشعراء العرب المعاصرين. يتأسس هذا المفهوم عند أدونيس، في إشارة شعرية صريحة، تصور رؤيته في الشعر من العالم، ونظرته إلى هذا الشعر بكونه رؤية، وعلامة دالة على هذه الرؤية، وعلى الواقع المشار إليه، ورؤيته تتسع للمكان، والعالم المقصود هنا «الفرات»، و «الجزيرة» وهي أماكن تمثل أرض العرب، كما في قصيدة «أيام الصقر» :

أنا هو الواضع كالعرّافْ

رؤياه والعلامهْ

في الأفق في لغاته الكثيرهْ

أنا هو الفرات والجزيرهْ.[3]

يتحول أدونيس نفسه إلى عرّاف، يضع رؤيته حول الواقع الذي يحيط به، ويقدم تصوراته، وعلاماته، وإشاراته عنه. يستقرئ الأفق في معارف شتى، يحمل المعرفة، ويفهم العالم. وعبارة «في لغاته الكثيرة» أي أنه يعرف العالم بكل لغات جنسه، وأطيافه، وشرائحه، وبكل دياناته وجنسياته، إنه يعيش حالة من التوحد مع الذات الجماعية، تتكون أناه هنا، فوق – فردية. يقول أدونيس في «مرآة لزيد بن علي»:

---

(1) نفسه، ص 152.
(2) نفسه، ص 134.
(3) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، م1 ، السابق، ص457.

استشرفُ المكتوبْ

في صفحة الخلافهْ

مرسومةً كالقبر تحت راحتي هشام:

رأسك بين النصل والرصافه

مهاجرٌ

والجسد المصلوبْ

ينثر مثل الصوتْ

في نهر ...

لا، لن يحول موتٌ ..

لي وطنٌ في الماء – غير الموتْ

يجهل،

غير الصّلْب والحريق

يجهل أن يقرّب المسافهْ

ما بيننا،

ويفتحَ الطريقْ.[1]

نجد، في المقطع السابق نوعاً آخر من توحد أنا الشاعر، مع الأنا الجماعية، فحين يتحدث أدونيس عن محنة زيد بن علي، لا يتحدث عن أناه الفردية المبتورة، أو المقطوعة عن الجماعة، إنه يتحدث عن محنة زيد وعن أشياعه، وأتباعه، عن جماعة من الأفراد يمثلون موقفاً مناهضاً لهشام بن مروان تتوحد هنا، أنا أدونيس مع الجماعة معبراً عنها، ومصوراً وعيها، الذي يمثل وعيه جزءاً لا يتجزأ منه. إن موقف الشاعر، ورؤيته إلى هذه المحنة، بوصفها إشكالية مجتمعية، هو في الواقع رؤية للعالم بعموميته، وفيه لا يصور المحنة، فحسب، بل يقدم تصوراً آخر مجاوزاً لهذه المحنة، حينما يستشرف المكتوب، في تاريخ السلطة، المتمثلة بالخلافة، التي تلطخت يداها بالدماء، من وجهة نظر الشاعر، على أن هذا التوحد يشهد تحولاته

---

(1) أدونيس، الأعمال الشعريّة الكاملة، م2، السابق، ص 75.

المتفاقمة في المسافة التي تقربه «بزيد بن محمد» وأتباعه، وتفتح الطريق بينهما، والتي يجمعهما بها الموت، والصلب، والحريق، لتأكيد قوة الذوبان، والتوحد مع أنا الجماعة لمواجهة الآخر السلطوي. إن الشاعر هنا، يبلور موقفاً متوحداً معارضاً للآخر السلطوي. إذن، فإن أحد أنواع هذا التوحد أن يكون توحد الأنا مع أنا أخرى، يشكل هو امتداداً لها، وتجسد هي امتداده النصي في سياق القصيدة. هذا الموقف يتكرر عند أدونيس، الذي عادة ما يستخدم ضمائر «الأنت» أو «الهو»، ولا يستخدم «الأنتم» والـ «هم» إلا قليلاً، حتى يتكرر لديه موقفاً مشابهاً؛ عندما يتحدث عن محنة الحلاج التاريخية مع الحجاج، بكونها أنساقاً تعبر عن محنة الشاعر المعاصر وعن جماعته، وهي في الوقت ذاته، مُعبَّر عنها في أنساقه الشعرية، لكي يدخلا معاً في محنة واحدة في زمني، ومكاني الحضور والغياب، فيتوحد الشاعر هنا، ليس مع جماعته في الحضور، ولكنه يتوحد كذلك في الوقت نفسه، مع جماعته في الغياب:

كما في قصيدة «البهلول» من ديوانه «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»:

إنها اشلاؤه تسأله:

ليس من ينطق إلا

شرطة الحجاج، هل أعطيك حلماً؟

... ...

(بين أن يرتفع الحجاج سيفاً

ليشيد الدولة العظمى، وتبني

لغة الحلاج، كوخاً

أطرح السيف وأختار ....، لماذا

كلما حاول أن ينبض صدقاً

كذبته الكلمات

ولماذا

يحرق الينبوع مجراه لكي يبقى وفيّاً؟[1]

---

(1) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد 2، ص 342.

يدخل أدونيس، هنا طرفاً بين الحجاج والحلاج، إشكالية الحلاج، امتداد لإشكاليته المعاصرة، والحلاج امتداد لأناه، مثلما هو امتداد لأنا الحلاج، الذي أصبحت محنته تصور موقفاً جماعياً، ووعياً مغايراً لوعي السلطة، وحكامها. فأدونيس يحدد رؤيته من المحنة، والتي تفضي إلى رؤية إلى العالم، تتوحد بهذه الإشكالية أناه مع الأنا الجماعية؛ إذ إنه قبل هذا المقطع أبرز أناه المتوحدة مع الفقراء، ووسيلته في هذا التوحد هو الشعر:

إنها أيامهُ تقرؤه:

أخرج الآن إلى الشارع حَلماً –

أن يكون الشعراءْ

هالة حول جبين الفقراء

أخرج الآن إلى الشارع جرحاً

الدم الغامر تعويذ وتيه

وعلى الجدران تاريخ ينام

ما الذي يقدر أن يفعله الشعر، ورجلاه قيود

وعلى عينيه أسوار الظلام،

أتراه يهدم السور بغصن من أراكٍ؟

ما الذي يقدر أن يفعله الشعر لتاريخ ينام؟[1]

توحد الأنا الشعرية، مع الأنا الجماعية، المعبرة عن مجموعة مقموعة، من قبل مجموعة قامعة. ففي قصيدة «سبارتكوس» للشاعر عبد الوهاب البياتي، نلحظ هذه المرة هذا التوحد لأنا جماعية لمحنة في التراث، مُعبَّر عنها، عصرياً، كما في قصيدة «القربان»، وهي قصيدة مهداه لـ «بابلوا نيرودا»:

الحلاج كان بقميص الدم مشبوحاً على القاموس

في عيونه: مدينة أصابها الطاعون

ركعتان في الغسق

---

[1] نفسه، ص 341.

تعالى.[1]

ولكن البياتي، لا تتحدد رؤيته للعالم وفقاً لإشكالية من التراث العربي، يستدعيها إلى النص، وإنما يوسع في قصيدة «سبارتكوس» وفي «سيرة ذاتية لسارق النار»، من هذا التوحد الإنساني، ومن رؤية شاملة للعالم. فهو يشهد توحداته مع انهيار روما، وفي «بياع المسيح»، ومع النسوة المكفنات، بسواد الخرق في قصيدة «الزلزال»، ومع جيفارا القائد الثوري، ويتوحد مع نيرودا شاعراً، ومناضلاً «رأيت نيرودا مع الهنود في مذابح الأنديز»، ومع الحلاج، ولوركا، لأنهم جميعاً يمثلون رؤيات للعالم، وكل واحد منهم عبر عن رؤيته إزاء العالم، وإزاء مجتمعه، كما في قصيدة «سبارتكوس»، مختاراً لذاته اسم سبارتكوس»:

لابد من روما، وإن طال العذاب
يا أيها الشرفاء، يا فقراء شعبي الطيبين
الكادحين المبدعين
يا صانعي الثورات والتاريخ
مذ أحببتكم، هناك الحجاب
وتفتحت عيناي في قلب الضباب
على حراب
جنود جنود روما يذبحون
أطفالكم، يا إخواتي البسطاء
يا فقراء شعبي الطيبين.[2]

يبلور البياتي رؤيته من العالم، من خلال تاريخ طويل من الصراع التراتبي في المجتمع الإنساني، حين يدخل روما جنود روما، هذا من جانب أول، أما من جانب آخر فهو يقدم رؤيته للواقع المحيط به، وبأبناء شعبه في الإطار التاريخي المعاصر والمحلي.

(1) عبد الوهاب؛ البياتي، ديوان سيرة ذاتية لسارق النار، السابق، ص 43.
(2) عبد الوهاب البياتي، ديوان «قصائد»، القاهرة، الدار المصرية، 1965م، ص75.

نلحظ، ربما، هذا التوحد بين أنا الشاعر، وأنا الجماعة، بارزاً بشكل مثير في قصائد محمود درويش، إذ تذوب أناه مع أنا شعبه، وتنصهر أنا شعبه في أناه الشعرية، حتى لتبدوا معاً، في تداخلهما، أنا واحدة، انصهرتا معاً في أنا واحد. أما محمود درويش، فلا تتوحد أنا درويش مع شعبه فحسب، إنه يتوحد مع أنوات أخرى غير عربية، توحداً جماعياً، فهو حينما يتوحد مع عازف الجيتار (لوركا)، فإنه يتوحد مع مناضلي أسبانيا، ومع شرفاء العالم، يتوحد مع أنا جماعية خارج حدوده، ومحمود درويش عندما يتوحد مع أنا شعبه الجماعية، قد يتحدث عن ذلك في سياق سردي عن تجربته الشخصية هو، أو عن صوت آخر يستحضره من ضمير (الأنت) أو (الهو)، فيجعل الآخر بصيغة الجمع، فتجربة الفلسطيني الفردية، هي في واقع الأمر، صورة مكررة عن تجربة أنوات فلسطينية أخرى خضعت للتجربة ذاتها. وحين يتحدث عن أبيه، أو أمه، أو عن طفل، أو رجل، أو امرأة فلسطينية، يتوحد مع أنا الجماعة من خلالهما. ففي قصيدة، «أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر»، يحاور درويش أباه، مصوراً تجربته بوصفها تجربة كل الفلسطينيين، ويصور حالهم اليومي كأنها حالة:

يا أبي ! نحن بخير وأمان

بين أحضان الصليب الأحمر ![1]

ويقول:

فأجبني، يا أبي، أنت أبي

أم تراني صرت ابناً للصليب الأحمر؟!

يا أبي هل نبتت الأزهار في ظل الصليب؟

هل يغني عندليب ؟![2]

في حوار آخر يقمه درويش مع حبيبته (فلسطين)، في قصيدة «القتيل رقم 18»، يوضح درويش مآسي جريمة شنعاء ارتكبتها قوات العدو الصهيوني، في القصيدة رؤية صاغها الشاعر عن فلسطين من ناحية كونه الضحية، ومن ناحية

---

(1) محمود درويش، ديوان «آخر الليل»، ديوان محمود درويش، السابق، ص201.

(2) نفسه، ص 202.

يشكل النص رؤيته تجاه المحتل (العدو الصهيوني)، في القصيدة يتوحد درويش مع الأنوات الجماعية الفلسطينية، معبراً عن موقف مناهض لمجازر الآخر:

غابة الزيتون كانت دائماً خضراء

كانت يا حبيبتي

إن خمسين ضحيةْ

جعلتها في الغروب

بركة حمراء .. خمسين ضحيةْ

يا حبيبي.. لا تلمني

قتلوني .. قتلوني..

قتلوني..[1]

ويقول في قصيدة «المزمور 14»:

أصدقائي يمرون عني

أصدقائي يموتون فجأة[2]

ويقول درويش مصوراً توحده الجماعي، في ديوان «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق»:

وأمُر بين أصابع الفقراء سنبلة، ولافتةً، وصيغةً بندقية.

ويقول فيها كذلك:

بيني وبينك «نحن».

فلنذهب لنلغينا ويتحد الوداع [3]

ويقول درويش: في قصيدة «قصيدة الأرض»:

اسمّي التراب امتداداً لروحي

اسمّي يديً رصيف الجروح

---

(1) محمود درويش، ديوان «أزهار الدم»، ديوان محمود درويش، السابق، ص 116.

(2) محمود درويش، ديوان، «أحبك أو لا أحبك»، ديوان محمود درويش، السابق، ص 393.

(3) نفسه، ص 574.

اسمّي الحصى أجنحه

اسمّي العصافير لوزا وتين

اسمي ضلوعي شجرة[1]

ومن مظاهر هذا التوحد بين أنا الشاعر والآخر المتكون من عديد من الأنوات، يكتب سعدي يوسف توحده في ولادته الجديدة في الغربة، وفي الموت، مصوّراً تصوراً مجازيا الآخر الأجنبي في أسواق روما حيث التراتب الطبقي بين العبد والسيد، وحينما يطوف بين البيوت التي هاجرها الفقراء، ومنازل تعشّتْ فيها فتيات فقيرات، أو عندما يراه جنود الخليفة، شخصية غريبة، أو عندما يضع في السجن، مع أصدقائه كما في قصيدة «المحكومون»:

في عتمة الإعدام، كان على سلاسلهم جناحُ

أصواتهم ينبوعُ أغنية تدور بها الرياحُ

الحارس الليلي يشربها، ويفهمها السلاحُ

في عتمةِ الإعدام، كان على سلاسلهم صباحُ[2]

سعدي، كغيره، من الشعراء العرب، يتعاطى الحوار مع الضمير المخاطب، (أنت) أو ضمير الغائب (هو)، وهو في الوقت الذي يأخذ من التراث الإنساني العالمي بعض النماذج الإنسانية الأسطورية التي يتوحد معها، فإن رؤيته للعالم تقوم على تصويره للعالم المحيط به المستجد في مدينة بغداد مثلاً، تكرس توحده مع الأنوات العربية المناهضة للاحتلال، ففي قصيدة «الوجوه والأقنعة»، يرفض الاحتلال المغولي على بغداد الذي تم في عام 1258م، ولكنه في النص، لا يقف عند حدود هذا الزمن، إنه يدخل الزمن التاريخي الغائب، والزمن المعاصر زمن الحضور الإشكالي، وهو لا يصوّر الماضي، إلا لكي يستنطق الحاضر منه، حجة له وعليه، حجة له لكي يقف الحاضر موقفاً رافضاً، بقوة المنطق والتاريخ، وبدلائله المتشحة بالسواد، وحجة عليه، فيما إذا تقاعس الحضور في المواجهة، والمقاومة:

عام 1258 – سقوط بغداد

---

(1) نفسه، ص 619.

(2) سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، م1، السابق، ص 275.

على الموتى، وأنصاف المنائر، يهبط الليل المغوليُّ
وترتفع الحرائق، طعمها كتبُ
ويسمي الحبر واللهبُ
ويمسي الحبر واللهبُ
طعامي ...
إنه الليلُ المغوليُّ[1]

توحد موقف سعدي يوسف التاريخي مع الأنا الجماعية المقاومة ضد الغزو التتري، يقابله موقف أناه ضد هذا الآخر الغازي لقد كتب سعدي هذه القصيدة منذ فترة طويلة، وهو لا يدرك أنه سيأتي اليوم، الذي يغزو فيه آخر، العراق، تتري آخر، إذ إنه حينما كان يستحضر الواقعة التاريخية، كان يتوحد مع المقاومين، والرافضين لهذا الغزو، من أجل الحرية، والتحرر، والهوية العروبية، والانتماء، هنا توحدت أناه مع الأنوات العربية المقاومة لهذا الغزو، واليوم تسقط بغداد مجدداً، فهل لنا من نص جديد؟، وهل يا ترى سيقف الشاعر سعدي يوسف موقفه السابق المقاوم؟ أعتقد، يسفعل ذلك إن هو كتب مستحضراً التاريخ.

ومن خلال الأنا الفردية، يتحد سعدي مع الأنا الجماعية المعبرة عن الأنوات الفردية، فحينما يكتب قصيدته «إلى محسن»، أو «رزوق» المناضل الشيوعي، فإنه يخترق مجالات التحدي المفروضة على الجماعة، ويعلن من خلالهما عن تعاطفه مع أصدقائه من المناضلين أفراداً كانوا أو جماعات في قصيدة «رزوق» يقول:

آه، هل تظنُّ ما يقالُ
عن الشيوعيين حقّاً؟ هل رأى المسيحُ
دق المسامير بعينيه؟ [2]

كثيرة هي الصور الفنية التي يتجلى فيها هذا الموقف في قصائد سعدي، وفي قصائد غيره من الشعراء العرب. فالشاعر العربي يتوحد مع غيره من الأنوات في مواجهة، أو مقاومة آخر، أو آخرين، ففي قصيدة «من أجل أن تعيش جمهورية

---

(1) سعدي يوسف، نفسه، ص 363.
(2) نفسه، ص 433.

العراق»، يتكلم سعدي بضمير الجمع، وبـ«أنا» الجماعة معلناً عن هذا التوحد، وعن رؤيته للواقع المحيط به:

إننا لا نرهبُ الموتَ. ولكن، يا جميعَ الشرفاءْ

يا جميعَ الأصدقاءْ...

أرفعوا أصواتكم من أجل شعبي[١]

ويظهر جليّاً كذلك التوحد مع الجماعة، بدون وسيط عند الشاعر عبد العزيز المقالح، في نصوصه الشعرية، ويبدو استخدامه للضمائر الجمعية، أو الدالة على الـ «نحن» والـ «هم»، بشكل لافت، وتبدو هذه الملاحظة ظاهرة في أول قصائده (لابد من صنعاء)، وهي مشحونة بقدر من هذه الضمائر والصيغ الدالة عليها، (منّا، فينا، حوالينا، حملنا)، وتصور قصيدة «مقتطفات من خطاب نوح بعد الطوفان»، التوجه غير المباشر إلى الجماعة، ولكنه يعود في قصيدة «مكانك قف..» وما بعدها إلى هذه الصيغ، «تحتسون» «تنيرون» «حمّلوك» «أعادوا» «مخازيهم» «وشاربوا» «احذروه» «دعوتكم» «فلتكتبوا»، «زحفنا» «لتحفروا»، عديد هي تلك القصائد التي تحمل الصيغ الدالة على الجماعة، ما يفضي إلى أن الشاعر مشحون بتوحده المباشر مع الجماعة، إنه أكثر وضوحاً في موقفه المنحاز إلى «جماعة الثورة»، وإلى «الفقراء»، و«الشعب» في مقابل موقف ضدّي يحدده من جماعة القمع، والسلطة، والفساد. ما يعني أن المقالح كغيره من الشعراء العرب يتوحد مع شعبه اليمني، والعربي (القومي)، ويصور هذا الموقف بوصفه موقفاً معبراً عن الجماعة الغالبة، ففي قصيدة، «صورة الطاغية» من ديوان «مأرب يتكلم» يقول محرضاً:

يا عبيداً...

لم يعد في عالم اليوم عبيدْ

حطموا ليل التفاهات البليد

غادروا أقبية الرعب المبيد[٢]

ويقول، في سياقات دلالية للتحريض على الثورة، مُبدي في الواقع، تداخلاً مع الجماعة الـ (نحن):

---

(1) نفسه، ص 468.

(2) عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، السابق، ص 171.

أقلعوا أشجارها الصفر

أفيقي

يا بقايا أمة كانت عظيمة[1]

وتصور قصيدة «من حوليات يوسف في السجن»، موقفاً ملتحماً آخر، كتب المقالح هذه القصيدة، كما أنبأنا به في الهامش تضامناً مع صديقين، له سجنا في سجن القلعة بصنعاء بتهمة كتابتهما للشعر الحديث، فكتب المقالح قصيدته، وهو يعيش حالة من التوحد الجمعي بوصفهما يمثلان أناه، أو تتوحد أناهما مع الشاعر، مثلوا جميعاً «النحن»:

نحن في السجن أرواحنا في الزنازن،

لا تبتئس لستَ وحدك في السجن،

كل الحدائق والشجر البكر في السجن،

والشمسُ في السجن،[2]

حتى الطيور التي عبرت أفقنا أصبحت مثلنا في القيود سجينه.

والمقالح الذي كرس جُلَّ شعره لنصرة المظلومين، الفقراء والمهمشين، وقارع باسمهم أدوات القمع، وبلور وعيه الشعري موقفاً اجتماعيّاً، وسياسيّاً، هو ذلك الذي يعلن بأنه شاعر يتحسس عالمه، وأوجاعه في جزء من قصيدة «ابتهالات» من ديوان «أبجدية الروح»:

إلهي

أنا شاعرٌ

يتحسس بالروح عالَمهُ

يكره اللمسَ

عيناه مقفلتانِ

وأوجاعهُ لا حدودَ لأبعادها[1].

---

(1) نفسه، ص172.

(2) نفسه، ص 549.

أما أمل دنقل فتتأسس المعرفة الاجتماعية في شعره، على أسس من التفاعل المتواصل بين أناه الفردية التي تقدم من خلال الشعر رؤيتها المجاوزة، مع الذوات اللافردية التي تكرس أنا جماعية، يتلاحم معها، وتتلاحم معه. يقوم هذا التأسيس، على أية حال، على شكل يماثل الشكل اللغوي الذي تلمسه المقالح، فالظاهرة اللغوية اللافتة لاستخدام صيغ الضمائر الجمعية، حاضرة في سياقاته الشعرية، ويباشر حضورها بشكل تلقائي، ليدل على التوحد الجماعي لذات الشاعر مع أفراد جماعته، الذين يتخذ معهم موقفاً مصوراً حيال الحياة والعالم. وليست الظاهرة اللغوية باستخدام صيغ الضمائر الدالة على انصهار الذات بموضوع الجماعة، وبإشكالياتها فحسب، لا، بل من المهم أن يقدم الشاعر رؤيته المجاوزة لهؤلاء الجماعة، فهو حين يقدم فرعون في قصيدة «رمسيس» بوصفه غازياً بجنوده مثلاً بلاد الشام، ويصور سحق جنوده للسنابل الخضراء، إنما يفسر رؤيته للعالم، وللواقع المحيط به في بعده المخيال، متداخلاً مع إرهاصات القمع في الماضي والحاضر، وتزداد الصورة الفنية بتقديم شخوص عدة (الجند، الفرعون، الوعاظ)، ومفردات مثل (السحق، الزحف، الجزية)، إنه هنا، لا يصور واقعاً فحسب، بل يقدمه بأسوأ حالاته، ومجاوزاً بوعيه وقائعه الاجتماعية:

من أين ترفع السنابل الخضراء في القرى أعناقها
والجند يسحقونها في زحفهم للشام
كي يدخل الفرعون في المركبة الحربية
ليخطب الوعاظ باسمه
وتدفع الجزية[٢]

يحصد المقطع الشعري الآتي لأمل دنقل، إشارات عديدة دالة على التوحد القومي، في قصيدة «إلى صديقة دمشقية»، هذا الاسم المفرد للصديقة، ظاهريّاً يدل على فرديته، أما باطن الدلالة فيشير إلى سوريا، ليكون بذلك موقفا ورؤية قومية، ولكنه في واقع الأمر تعبير عن مصير واحد، وعن قضية واحدة، وموقف

---

(1) عبد العزيز المقالح، ديوان «أبجدية الروح»، القاهرة، المركز المصري العربي، ط1، 1996، ص 17.

(2) أمل دنقل، الأعمال الشعريّة الكاملة، السابق، ص 14.

واحد للجماعة، لهذا نلمس حضور التوحد في مقاومة الشاعر الذي لا يعبر عن فرديته هو، بقدر من يؤكد الموقف القومي المقاوم لمصر في دحر التتار، إذْ الصديقة التي يتحدث إليها الشاعر هي جزء من كل، الشعب العربي في سوريا، والشاعر هنا، جزء من كل الشعب المصري الذي أوقف زحف التتار، وهزمهم شر هزيمة، وينبع التوحد الجماعي لذات الشاعر المُعَبر عنه في الموقف القومي التاريخي، والذي يتحسس حضوره المقاوم حاضراً:

نافحت عنك قائد التتار

رشقت في جواده .. مدية

لكني خشيتُ أن تمسَّكِ الأخطار

حين استحالت في الدجى الرؤية[1]

تنتشر في الحقيقة، ملامح توحد الشاعر مع الجماعة، أي، توحد أنا الشاعر (المؤلف) مع الأنوات الأخرى المعبّرة عن الجماعة، في قصائد أمل دنقل، وعديدة هي صيغ الأفعال الدالة على ذلك، وهذه الظاهرة، متأصلة في الشعر العربي عموماً، وتأخذ طرقاً قدَدا،، أحياناً عبر التحدث بأصوات دالة على صيغ الجمع، وضمائرها الدالة على الأنَا الجمعية الفاعلة، أو بصوت أنا فردية مقابلة تؤسس لوعي جمعي مجاوز من قبل مؤلف النص. أو قد تأخذ صيغة الشاعر المعبر عنه بالأنا الفردية مقابل الجماعة التي تحقق في الأخير صيغة نهائية لأنا دالة عن أفعال الجماعة.

---

(1) نفسه، ص 56.

2- الوعي الاجتماعي في الأنا الشعريّة

إذا كان مفهوم الوعي التاريخي والاجتماعي لا يحدث إلا عندما يتجاوز موقف الأنا الفردي المواقف العادية، الواقعة، فإن الوعي التاريخي هنا، في ظل وجود الموقف المجاوز للأنا، يعد -كما يذهب جولدمان- أحد الوسائل الأساسية لتحقيق هذا التجاوز»[1]. ونحن نخوض غمار الوعي الاجتماعي في النص الشعري بكونه يحدد مجالات رؤية العالم، فإن مبادئ البنيوية التكوينية، الأصولية كما سماها جولدمان حاضرة في العلوم الإنسانية بشكل عام، وفي مجالات النقد الأدبي بشكل خاص، ويتصور جولدمان أن البنيوية التكوينية تنطلق من فرضية قائلة: «إن كل سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص ينزع به إلى إيجاد توازن بين فاعل الفعل والموضوع الذي يتناوله، أي العالم المحيط»[2]، وعلى هذا الأساس يتجلى الواقع الإنساني عند جولدمان بكونه مجموعة عمليات تأخذ وجهين «تفكك بنيان البنى القديمة، وتركيب كليات جديدة قادرة على إيجاد ضروب من التوازن، تستطيع الاستجابة للمتطلبات الجديدة للجماعات الاجتماعية التي تعدها»[3]، البناء الذي يأتي على أنقاض التفكك الأولي، يجسد الوعي المجاوز الذي يقدمه الكاتب للمؤلف.

ومن وجهة نظر البنيوية التكوينية، التي تختلف عن المادية الديالكتيكية، تلك التي تنظر إلى تقديم الوعي الجماعي على الوعي الفردي، ترى البنيوية التكوينية أن المقولات العقلية «لا توجد في الجماعة إلا في شكل نزعات متقدمة نسبيّاً نحو تماسك أطلقنا عليه رؤية العالم، رؤية لا تبدعها الجماعة إذن، وإنما تعد (وهي الوحيدة القادرة على إعدادها) عناصرها المقومة والطاقة التي تسمح بتجميعها»[4]. أي أن المبدع هو المكون الفعلي لهذا الوعي، الذي يسهم به في تكوين وعي الجماعة، ومن هنا، جاء الاختلاف بين ما يطلق عليها لوسيان جولدمان سوسيولوجيا المضامين، والسوسيولوجيا البنيوية «فالأولى ترى في المبدع انعكاساً للوعي الجمعي، أما الثانية فترى فيه على العكس أحد العناصر المقومة الأهم في هذا الوعي، العنصر

---

(1) لوسيان جولدمان، السابق، ص 54.

(2) لوسيان جولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين عمرو زكي، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1993، ص 229.

(3) نفسه، ص 229.

(4) نفسه،ص 234.

الذي يسمح لأعضاء الجماعة بوعي ما يفكرونه ويشعرون به، ويعملونه دون أن يعرفوا موضوعياً دلالته»[1]، أي أنه في الأولى تشكل الذات الجمعية، الأنا الفردية، وهي التي تمنحها حضورها الفاعل في النص، بحسب تكوين هذه الأنا الفردية، من معطيات الذات، أما في الثانية فيتم العكس تماماً، إذ إن الوعي الفردي، أو الأنا الفردية، هي التي تمنح الأنا الجمعية حضورها الفاعل، ولكن بما تقدمه من وعي مجاوز يسهم في التكوين الجديد للأنا الجمعية، وعلى الرغم من حالة المفارقة هذه الحاصلة بين سوسيولوجيا المضامين، والسوسيولوجيا البنيوية، فإن العناصر الدافعة، والمؤثرة في السيوسيولوجيا البنيوية التكوينية، تختلف هي الأخرى. فالكاتب الكبير «هو على وجه الدقة الفرد الاستثنائي الذي ينجح في أن يبدع في ميدان ما، هو ميدان المبدع الأدبي (أو التشكيلي، المفهومي أو الموسيقي، إلخ) عالماً خيالياً متماسكاً أو شبه متماسك بدقة تطابق بنيته التي ينزع إليها مجموع الجماعة، أما بالنسبة للمبدع فإنه يكون، بين ما يكون، رديئاً أو شديد الأهمية بقدر ما تبتعد بنيته أو تقترب من التماسك الدقيق».[2] لأن الكاتب المتمكن بالقدر الذي يقدم عملاً مجاوزاً، يحمل هذا العمل في طياتها وعياً مجاوزاً يسهم في تكوين الوعي الجمعي، ويحدد مساراته القادمة، لأنه هنا، يفكك البنى السابقة الموجودة، والمتكدسة في الوعي السابق، ويبني بنى من الوعي الجديد الذي يتكرس، وعياً مجاوزاً، بفعل العمل الأدبي الذي قدمه مؤلف العمل ذاته. ذلك لأن الجماعة أو الناس في رأي جولدمان «يبحثون في التاريخ عن تحولات ذات الفعل داخل العلاقة، ناس – عالم، إنهم يبحثون عن تحولات المجتمع الإنساني»[3]. في ضوء ذلك، ينبغي النظر إلى النص الأدبي، من حيث ما يقدمه من وعي مجاوز يؤدي إلى تحولات في الواقع المحيط، وفي الأفراد الذين كانوا يتطلعون إليه، وفي كون النص المؤلف، يحث في كينونته على الصيرورة المحفزة، أي متغيرات تنقل الجماعة إلى مستويات أفضل.

وتبدو – في ضوء ذلك– الفكرة البنيوية التكوينية لرؤية العالم مجالاً مهمّاً في بحث الوعي، والوعي المجاوز أو (الوعي الممكن) نحو رؤية الواقع بمشكلاته، وإشكالياته، وتقديم الحلول – في النص – بتجاوز هذه الحالة إلى حالة متطورة. وإذا ما استقصينا المنتج الشعري العربي المعاصر، سنجد أننا إزاء نماذج تختلف في

---

(1) نفسه، ص 234.
(2) السابق، نفسه، ص 334.
(3) لوسيان جولدمان، العلوم الإنسانية والفلسفية، السابق، ص 54.

قدرتها على توليد الوعي المجاوز، لتخطي الوعي الواقعي. ولعل استقراء ملامح هذا الوعي لن يتم إلا من خلال استقصاء مكونات، علاقة الأنا بالآخر، الفردي أو الجماعي، وتجلياتها الممكنة. وعلى هذا يمكن بحث هذا الأمر عبر مراجعة مجالات حضورها في النصوص: نابعاً من ثنائية العلاقة القائمة بين الدال والمدلول. ففي الوقت الذي لا يمكن تعريف المدلول «إلا ضمن سيرورة الدلالة، وبكيفية تكاد تكون من باب تحصيل الحاصل»[1] فإن الأشياء والصور، والحركات إلخ، في رأي رولان بارت «تحيل، بقدر ما هي دالة، إلى شيء لا يمكن قوله إلا من خلالها».[2] هذه المسألة ستنطوي، لاحقاً، على تقدير الوعي الاجتماعي، المجاوز، وتقديره لرؤية العالم، في شكله الواقعي، وشكله الآخر المجاوز، في ضوء الحصيلة الدلالية، التي تحيل إلى معرفة هذا الوعي، وتقدير حجم تفاقمه من عدمه.

- الوعي الشعري المجاوز (الوعي الممكن):

أحسب أن المسار الجديد، الذي انتهجه بعض الشعراء العرب في استدعاء الأشكال الشعرية الجديدة، كان وعياً مجاوزاً للوعي السائد بالأنماط القديمة، فهؤلاء الشعراء لم يستدعوا هذه الأشكال فحسب، بل أثّروا على جماعة كبيرة من الشعراء الذين اقتدوا، الآن، بطريقتهم، وبأسلوبهم الشعري. ولم يقف الأمر عند حد الشكل، ولكنه تعدى، حدوده نحو توظيف لغة جديدة في النص، اخترقت النص، وفجرت فيه متواليات لغوية، وسياقية، تجاوزت في واقع الأمر اللغة المعيارية السابقة. لم تكن ثمة حدود معينة للوعي الشعري المجاوز، وإنما طرأ على كل مستويات الشعر حقيقة، من ناحية التركيب، والشكل، والصياغة، والعلاقات اللغوية المتشابكة، وفي البنيات الشعرية الجديدة. هذا التحول مثل وعياً مجاوزاً عند بعض الشعراء الذين استطاعوا فيما بعد التأثير على الأجيال؛ سواء تلك التي رافقت بدايات تجربتها، أم من الأجيال الشابة التي أصبح وعيها الشعري، يشكل امتداداً للشعراء الذين أثّروا فيها، مثل أدونيس الذي أثر بأسلوبه الشعري على جيل الشباب في الوطن العربي، واستطاع عبد العزيز المقالح، أن يؤثر في جيل الشعراء الشباب على مستوى القطر اليمني كله.

---

(1) رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقديم محمد البكري، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، 1987، ص 72.

(2) رولان بارت، السابق، ص 72.

وثمة آفاق أخرى لمتحول الوعي الاجتماعي في نتاجات الشعراء العرب في نصوصهم الشعرية، ونستطيع أن نستقصي حضور هذا الوعي عند بعض الشعراء، وسيكون هذا الاستقصاء نابعاً من علاقة الشاعر بمحيطه، وواقعه الذي جسده في نصوصه الشعرية، فالوعي السياسي عند سعدي يوسف غالب على أغلب السياقات الشعرية لمجموعاته، منطلقاً من أيديولوجية ماركسية، لا تحدد موقفاً سياسيّاً داعماً للاشتراكية، ومناهضاً للإمبريالية على نحو ينفي عنه مواقف أخرى، إن وعيه يتجاوز هذه الزاوية، إذ ينطلق سعدي نحو تفعيل الموقف القومي من خلال (بيروت) مثلاً بكل ما جرى فيه من تأسيس، مثل «تل الزعتر»، «الحرب الأهلية اللبنانية»، حتى وإن كان سعدي يوسف، ينطلق من الوعي الطبقي الذي تقوم عليه الأيديولوجية الماركسية، غير أنه، يمثل في شعره وعياً مجاوزاً. سعدي يوسف هو الحالم بأن يكون علي بن محمد، (قرنفلة مشتعلة) في وجه البيروقراطيين، وهو السائر في دروب المشكلة الفلسطينية، ويجول محاصرا يغني في تل الزعتر وبيروت، وهو الذي يغادر الحضور إلى غياب المعري في لزومياته، واقتباساته، وهو الذي يشهد تحولاته في الأخضر بن يوسف، ويطوف المدن باحثاً عن وطن يرسمه في خياله، وعياً مغايراً، وكلمات في ذاكرة السجن، ونجمة لسبارتكوس يستظل بها، ويتخفى وراء قناع لعله ينفي غبار الغربة عن نفسه، لعله يوماً يرتشف ماءً من شط العرب، عائداً إلى سمائه الأولى. إنه السائل عن لوركا في غرناطة، والسائل عن غرناطة في الحضارة والمجد. وعندما يتحدث عن «السياب، أو بلند، أو محسن، أو رزوق»؛ إنما يلتمس حضوراً جديداً لهم، يصور عبرهم وعياً يراه مجاوزاً كلٌ في حقله، ويقدمهم جميعاً في هذا الوعي نفسه، يقف سعدي متأملاً عند أسوار عكا في قصيدته «تأملات عند أسوار عكا»، واصفاً واقعه العربي، ومصوراً رؤيته لهذا العالم:

خيولُهم عاصفةٌ

رماحُها البرقُ

لكنني أعظمُ من أسوارِ عكّا، إنني كالبحر ينشقُ

عاصفةٌ يضمرها الشرقُ

عاصفةٌ أسرعَ مما أسرعَ البرقُ[1]

---

[1] سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، المجلد الأول، السابق، ص333.

يقرأ الفلسطيني، والعربي هذا النص، فيدفع اليأس عن نفسه، ينهض بركاناً أزليّاً من تحت الاحتلال، يتسلح بالإحساس، بالوعي، بالموقف قبل أن يتسلح بالبندقية. إن سعدي يقدم الفلسطيني هنا، بشكل مغاير، إنه أعظم من أسوار عكا، عاصفة أسرع من البرق. هذه المكونات التي احتوتها القصيدة هي ما تشكل الوعي المجاوز، والمخفر، والوعي الممكن الذي تتعدى به الجماعة، ويتشكل عن أنا، فوق فردية، أو أنا الجماعة، وعياً جديداً.

وما بين عكا «سعدي»، وعكا «درويش»، نلحظ تجلي الوعي الممكن كما يسميه جولدمان، إن «عكا» درويش تذكره بغرناطة العربية، بالزمن الجمعي التاريخي الغائب، هذه المقابلة بين الزمن الجمعي التاريخي في الغياب، والزمن الجمعي في الحضور، هما مفرزات الوعي الممكن، لأن ما جرى لغرناطة، ينبغي ألاّ يتكرر في عكا، تلك التي الصورة التي أرادها درويش في مزموره (16):

وعندما أحييت ذكرى الأربعين لمدينة عكا

أجهشت في البكاء على غرناطة

وعندما التفَّ حبلُ المشنقة حول عنقي

كرهت أعدائي كثيراً

لأنهم سرقوا ربطة عنقي![1]

يفسر هذا النص، البعد التاريخي لثنائية الصراع بين الأنا الجمعية، والآخر الجمعي، فمثلما كانت الأنا في الأندلس، وجاء الشاعر بغرناطة تعبيراً عن الأندلس كلها، فإن هذه الأنا هي الآن تقاوم في عكا، تعبيراً عن فلسطين كلها، وتبدو صورة الآخر (القاتل)، الذي يستدعي حضوره المعاصر من الغياب. هذه المقارنة بين ثنائية الأنا والآخر، الحضور والغياب، شكلت مصدر سخرية محمود درويش الأخيرة، لأنهم ليسوا قتله (الأخرون المحتلون) فسحب، بل لصوص كذلك، إنهم يقتلون بما يسرقون، إن التداخل الزمني والمكاني التاريخي والمعاصر في إشكالية فلسطين، والعودة إلى التجربة التاريخية في تداخلها مع التجربة المعاصرة، هل التي بلورت وعي الشاعر، وهي بما تشهد من وقائع هي التي ستبلور وعي القراء، ومحمود درويش يعرف الآخر تماماً، وقد كشفه قبل ذلك في قصيدته «عاشق من فلسطين» عندما قال:

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، السابق، ص 397.

خيول الروم ! .. أعرفها

وإن يتبدَّل الميدان

خذوا حذراً

من البرق الذي، صكته أغنيتي على الصوان

أنا زين الشباب، وفارس الفرسان[1]

لاتقف هذه التجلّيات على مستوى الإشكالية القومية، في واقع الأمر، وإنما تأخذ وجوه عدة عند الشعراء العرب، وتمتلئ كتاباتهم بالإشكاليات المحلية، والقومية، والإنسانية. في قصيدة عبد العزيز المقالح، «الفاتحة»، من ديوان «رسالة إلى سيف بن ذي يزن» يتكون الوعي الممكن، حلاً للخروج من المأزق الاجتماعي، يتجه نحو رؤية أشمل للعالم، وأفراد هذا العالم، حينما يرفض الصمت، والخوف، ويعتبرهما عاراً، دفعاً لهما، بوصفه مرحلة أولى، ترتبط بمرحلة أخرى في «سنظل نحفر في الجدار»، لترتبط بمرحلة نفسية ثالثة «ولنا مع الجدب العقيم محاولات واختيار»، وكل هذه المراحل تتداخل في مكون نفسي واحد، يقصد الشاعر من ورائه، أن يكوّن هذا الوعي الممكن في وعي القارئ، أو الجماعة:

الصمت عار

الخوف عار

من نحن؟

عشاق النهار

نبكي،

نحب،

نخاصم الأشباح، نحيا في انتظار

سنظل نحفر في الجدار

إما فتحنا ثغرة للنور، أو متنا على وجه الجدار

لا يأس تدركه معاولنا

---

(1) محمود درويش، ديوان «عاشق من فلسطين»، ديوان محمد درويش، السابق، ص85.

ولا ملل انكسار

إن أجدبت سحب الخريف،

وفات في الصيف القطار

سحب الربيع ربيعنا، حبلى بأمطار كثار

ولنا مع الجدب العقيم محاولات واختيار

وغداً يكون الانتصار

وغداً يكون الانتصار[1]

سوف نتلمس في نص آخر، الوعي النابع من أرضية، تتعلق بإشكالية محلية، كما في قصيدة «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل» للشاعر عبد العزيز المقالح. في هذا القصيدة يبرز الوعي التاريخي جلياً، في بُعديه التراثي والمعاصر، وبدايات هذا التكون بارزة في تداخل التراثي «علي بن الفضل» و«الكتابة بسيف الثائر»، في عنوان القصيدة اقتنص المقالح الواقعة التاريخية «الثورية» لعلي بن الفضل، ليمازجها مع ضرورات ملحة لهذه الثورة في لحظة راهنة، فتم التداخل بين رؤيته للتاريخي، ورؤية الديناميكية للواقع الراهن المحيط به، فتكونت مع رؤيته النصية الداعية للثورة، وللخروج من حالة الجوع والقمع والفساد، رؤية مجاوزة، أو الوعي الممكن الذي يتعدى حدود الوعي الواقعي للأحداث والوقائع، بكونها أحداث ووقائع فحسب. هذا العملية تنطوي على تجلٍّ آخر يكون فيه الإنسان، والواقع الإنساني أشبه بمجموعة عمليات، تهدم البنى التصورية القديمة للواقع، في مقابل بناء نص لا يحدث التوازن مع واقع القمع والجوع فحسب، بل إنه بناء يعرض رؤية جديدة للثورة، يطور فيه وعي القارئ، الذي يشكل مجموعة القراء للنص، مجموع أنوات الجماعة، فتكون أنا الشاعر هي الأنا – فوق الفردية، التي تمح رؤيتها لأنا الجماعة، والمحفزة لها:

خذي السيف من جوعنا واكتبي

فالكتابة بالسيف باب إلى الخبز، نافذةٌ تتألق أسرارها

حين تمسك بالمقبض الشمس

---

(1) عبد العزيز المقالح، قصيدة «الفاتحة»، ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ديوان عبد العزيز المقالح «الأعمال الكاملة»، السابق، ص 280.

تخضّر نارُ الكتابه، ينهمر اللمعانُ على جفنه مطرا

والحروف – على حده – تتلألأ عاريةً كدم الفجر

ظامئة.[١]

هكذا تبدو القصيدة، سيفاً من الكلمات، والحروف، فلا تكون رؤية الشاعر حول الواقع المحيط به، داعية إلى ثورة اجتماعية، بسبب التناقض في التراتب الاجتماعي، وإنما يسهم الشاعر في بلورة رؤية حول طبيعة الشعر، ودور القصيدة المؤثر، الذي يشكل واقعاً للثورة، ومحوراً من محاور أفكارها، ومعرفتها الإنسانية. هذه الرؤية تبلور موقفا مهمّاً لدى مؤلفي النصوص الشعرية، وجيل المبدعين، عن دور القصيدة، وآفاق تعبيراتها الحاملة للوعي الاجتماعي، فتتشكل أنا الشاعر الفردية، أنا مرتبطة بالوعي التاريخي الاجتماعي، وبالذات الجمعية، ومهمة في تطوير هذه الذات، وبلورة مستويات نضالها في مستوى من الشاعرية العالية، حيث القصائد تخرج، شاهرة سيف الأحلام:

فهيا اكتبيني

اكتبي صكَّ عنقي

وهزي جذوع القبيلة يخرج من ضلعها وطنٌ

وتقوم القصائدُ شاهرةً سيف أحلامنا

فالمزادات قائمةٌ.[٢]

ولقد فطن أمل دنقل لهذه العمليات المتعلقة بالوعي الممكن، الذي يتعدى حدود الوعي العادي بالوقائع، والأحداث، إلى حد رأى في «زرقاء اليمامة» عمياء، لا ترى الأشياء، محجوبة الرؤية، كأنها معصوبة العينين، في حين بدا هو، وكأنه أكثر منها رؤية للعالم، رغم أنه يبكي بين يديها، ولكنه بكاء العارف إلى التي لا تعرف، فقد قرأ في عيني صديقه، «مازن جودت أبو غزالة» يوم موته، كما قرأ في كلماته الأخيرة وهو يستدعي ملامح «سبارتكوس»، موت إخوته الذين يعبرون الميدان، على مشانق قيصر، لذلك طالبهم بأن يرفعوا أعيونهم إلى السماء.

---

(1) عبد العزيز المقالح، ديوان «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل»، السابق، ص 46.

(2) نفسه، ص 48.

ورأى الأرض ظامئة في الصحراء، وأصابع العطش على رمالها تصرخ، ولكن صرختها هذه تضيع بين حمحمة الخيول، كما في قصيدته، «الأرض،... والجرج الذي لا ينفتح»، وجال فيها بوعي بالتاريخي، في أروقة الحجاج المعصوب بالتاج، (فاقد الرؤية)، ورأى سفائن النفط المتجهة إلى قيصر، ورأس الحسين بلا ماء، متحمساً لنزع قناع التقفي المزور كاشفاً «ابن سلول» وهو يدنو من الوقيعة. هكذا يقترب دنقل إلى العرافة «زرقاء اليمامة»، وهو مثخن بالطعنات والدماء، لأنه رأى ما لا ترى، ويرى ما لا ترى، لهذا يسألها عن «فمها الياقوت» و«نبوءتها العذراء»، وهو الذي ظل عبداً، يحرس القطعان عند عبيد «عبس». كل ذلك يدفع أمل دنقل إلى اتهام زرقاء اليمامة بـ «البوار»، ولعله كان يرى في «زرقاء اليمامة» ناقلة للوقائع، والأحداث فحسب، وأن عينيها لا ترى حقيقة الأشياء وما وراء هذه الأشياء، في حين أنه الآن أفضل منها في رؤية عالمه، وواقعه المحيط، في بعديه التاريخي والمعاصر:

تكلمي أيتها النبية المقدسة

تكلمي .. تكلمي ..

فها أنا على التراب سائلٌ دمي

وهو ظمئٌ .. يطلب المزيدا.[1]

ويستخلص دنقل أنساق علاقة «زرقاء اليمامة»، بالعرب، وكأنهم لا يأخذون برؤية الأشياء، لا يستقرئون الوقائع والأحداث، ولا يراجعونها، لذلك لقوا مصيرهم، وكأنه بها يقول يئسنا، نحن من القول، دون جدوى:

أيتها العرافة المقدسة..

ماذا تفيد الكلمات البائسة؟

قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبارْ..

فاتهموا عينيك، يا زرقاء، بالبوار!

قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار..

فاستضحكوا من وهمكِ الثرثار!

وحين فوجئوا بحد السيف: قايضوا بنا ..

---

[1] أمل دنقل، ديوان: «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، الأعمال الشعرية الكاملة، السابق، 162.

والتمسوا النجاة والفرار!(١)

ويختم دنقل قصيدته، بتكرار القول بعمى زرقاء اليمامة:

هذا أنتِ يا زرقاءْ.

وحيدة ... عمياءْ!(٢)

ويؤكد ادعاءه لها بذلك، في الجزء الأخير من القصيدة! مصراً على عميها، وهو يستعير هذا التأكيد لإثبات غياب الرؤية الحقيقية للأنا في تعاملها مع الآخر، مؤكداً في سياقات القصيدة، على بعد رؤيته للواقع المحيط به، وانصهاره مع الجماعة:

وأنتِ يا زرقاء..

وحيدة .. عمياء !

وحيدة .. عمياء!(٣)

نُصّب الشاعر عبد الوهاب البياتي، ملكاً للرؤيا، نصبه في هذه المملكة، الفقراء، والعشاق، كما نصبوه إماماً للغربة، والمنفى، في قصيدة «الأميرة والغجري»، مع أنه كان ينتظر نبوءة العراف في «مرثية إلى المدينة التي لم تولد»، وهو الذي رحل في مدار الغربة في العالم، وفي الأشياء، وهو الذي يطلق العنان لـ «النحن» الشعراء باغتصاب العالم بالشعر وبالثورة، والوعيد، والموت، والرحيل، كما جاء في قصيدة، «يوميات العشاق الفقراء»، منصهراً في الذات الجمعية التي تلتحف الفقر، وتنطق بالشعر، والثورة. هو ذا البياتي المولود من «دم الأرض»، و«من بكاء تمّوز»، وضوء آشور، تدفعه رؤيته للعالم أن يبحث عن حضارة « غارقة في قاع بحر اللون والإيقاع»، لكي يعيش الثورات. إنه الحرف الذي يحمله، ويكتبه للناس الذين يقعون تحت ظلم السلاطين، وأحفاد الغزاة، إنه سلاح هذه الجماعة، وناطقها الرسمي للعالم:

أيها الحرف الذي علمني حب الحياة

أيها الحرف الإله

آه لا تطفئ مصابيحك، آه

---

(1) نفسه، 163.

(2) نفسه، ص 164.

(3) نفسه، ص 165.

كل ما أكتبه محض صلاة

لك، للعالم، ما أكتبه

محض صلاة

وسلاح في يدي ضد السلاطين وأحفاد الغزاة[1]

وحيث يعود، يبحث عن «عائشة»، عن الثورة، وإن كانت في سرداب، يتبع موتها، وراء الليل والأبواب، كما في «بكائية» من ديوان «الذي يأتي ولا يأتي»، ولكنه في «الوريث»، يرى العالم في أعماقه يموت، وتبدو على نحو عملي أكثر رؤية البياتي للعالم، ووعيه النابض بالحس الاجتماعي، الذي يتجاوز حدود محليته، نحو رؤى أعمق، أوسع، يدخل العالم كله مكوناً أساساً لعناصره، عندما يتساءل عن عودة «جيفارا» الذي (يحمل في سلته المحار، والأسماك، واللؤلؤ)، في قصيدة «الزلزال»، من ديوان «سيرة ذاتية لسارق النار»، أو في قصيدة «القربان» من الديوان نفسه، وهو يرى بابلوا نيرودا الشاعر الوطني مع (الهنود الحمر، في مذابح الانديز)، حيث الجوع والسجون، أو «غارسيا لوركا» الذي يعود حاملاً قيثارته يغني في بلاد الأندلس، حيث النساء المكفنات بسواد الخرق في قصيدة «الزلزال». إنه الشاعر البياتي الذي تتسع رؤيته، وخياله اللامتناهي، بلا حدود، وتعمق وعيه ليستوعب تجارب الجماعات، والشعوب، فيتشكل هذا الوعي بحجم هذا العمق، وذاك التوسع، متجاوزاً الوقائع، نجده في بغداد، وفلسطين، وأمريكا اللاتينية، وأسبانيا، بقدر تجاوزه للمحليات، وللحدود، إنه يتحول بالتجربة ذاتها، والوعي ذاته، مثلما يشهد محي الدين بن عربي تحولاته في «ترجمان الأشواق». لهذا فإن التجربة الشعرية عند البياتي غنية ومتعددة، بتعدد وغنى الإشكاليات التي يطرحها، ويناقشها في شعره في الحضور أو في الغياب، أو في تداخلهما معاً، فهو يبشر بالثورة، ويصارع الثور الخرافي في العالم السفلي كما في قصيدته «هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي»:

-آه ما أوحش ليلاتي على أسوار آشور

مع الموت وأوراق الخريف

وأنا أصعد من عالمها السفلي نحو النور والفجر الجديد.

ميتا أبعث في درع الحديد

---

[1] عبد الوهاب البياتي، ديوان قصائد، السابق، ص 39.

- أيها الثور الخرافي الذي فوق دخان المدن الكبرى يطير
أيها الثور الشهيد
عبثاً تصرخ فالعالم في الأشياء والأحجار واللحم يموت
والصبايا والفراشات وبيت العنكبوت
والحضارات تموت.[1]

عندما وجه أدونيس في أحد مزاميره «الإله الميت»، خطابه إلى أورفيوس قائلاً له: «تعلَّم كيف تسير في العالم»، كان يريد أن يخرجه من الواقعة التاريخية الأسطورية، إلى الحالة المجاوزة، كان يريد أن يحقنه بالوعي الممكن «الذي هو رؤية للعالم»[2] كما يقول جولدمان، وكان يرغب أن يخرجه من تابوت الأسطورة، إلى أفق من العالم الحي. ليس ذلك فحسب، وإنما سعى أدونيس، مقتنصاً فكرة أورفيوس، إلى أن يحقن نصه الشعري برؤية جديدة للعالم، تسري في عروق قراء النص. الدرس الأول الذي تعلمه «أورفيوس» المعاصر، من أدونيس هو «الرفض»:

وراءك يا أورفيوس، تعلَّم كيف تسير في العالم
أعلن طوفان الرفض،
أعلن سِفر تكوينه،[3]

نظرة أدونيس نحو العالم، تقوم على إحداث نوع من الندية، والتوازن، إنه يتوجه إليه بخطابه الشعري بغية تأسيس هذا التوازن فيه، يعلن أنه الموجع، في مقابل وجه العالم (المرايا)، وقد جاء هذا العالم، إليه حبراً، وعبارة، لكي يكتب سيرة هذا العالم، لأنه مسكون برؤيته، وقراءته. لذلك؛ فإن الذي بينه وبين هذا العالم هو النبوءة، والنار، إنه يقرأ هذا العالم، ويستنطقه، ويتنبأ به، هكذا يكشف عن هذه الحقيقة في قصيدته «مرآة للسؤال»:

سألتُ، قيلَ: الغُصنُ المغطَّى بالنَّار، عصفور.
وقيلَ: وجهي

---

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان «الكتابة على الطين»، السابق، ص 15.
(2) لوسيان جولدمان، العلوم الإنسانية والفلسفية، السابق، ص 122.
(3) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص83.

موجٌ، ووجه العالم المرايا
وحسرةُ البحار، والمنارهْ
وجئتُ، وكل خلجة عبارهْ
وجئتُ، والعالمُ في طريقي
حبرٌ، وكلّ خَلَجةٍ عباره
ولم أكن أعرف أن بيني وبينه جسراً من الأخوهْ
من خُطوات النّار والنبوءهْ
ولم أكن أعرف أن وجهي
سفينة تبحر في شرارهْ.[١]

وإذا كان كل عمل شعري كما يرى بيلنيسكي «ثمرة لفكرة جبارة تستولي على الشاعر»[٢]، وأن الفن «لا يقبل إلا الأفكار الشاعرية»،[٣] فإن الشاعر تتفاقم درجات شعريته، عندما ينتج عن تفاعل المخيال الشعري بالوقائع الخالدة؛ رؤيات خالدة، تجسد طموحات الجماعة، وطموحات الأنا الفردية تريد أن تلبي – بالعمل الفني – طموحات هذه الجماعة (الأنوات الفردية المتعددة). ويشجعها هذا العمل في تفعيل ذاتها، وتنشيط ذاكرتها التاريخية والمعاصرة، وتكون صدى صوتها الفاعل. وعلى هذا النحو ينطوي المقطع الشعري الآتي لأدونيس من إحدى قصائد «رؤى» على مطالبة ملحة لهذه الرؤى، أن تغير الأشياء لصالح الناس الذين تنتمي الـ «أنا» إليهم، وتنتمي أنواتهم إلى أناه في حالة من التوحد الاجتماعي، وفي الوعي:

يا رؤانا للناس والأرض – عين الأرض تاهتْ.
فغيّري الأشياء...[٤]

إن الشرق بالمفهوم الواسع عند أدونيس هو جرحٌ يفجر أيامه، يكبر بين العالم والكلمات، كما في قصيدة «ثمود»، وفي فضائه الذي ينسج التأويل، يتساءل

---

(1) أدونيس، الأعمال الكاملة، م/2، السابق، ص 174.
(2) فاتسيريون بيلنيسكي، الممارسة النقديّة، ترجمة: فؤاد مرعي، مالك صقور، بيروت، دار الحداثة، ط1، 1982، ص 23
(3) نفسه، ص 24.
(4) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، السابق، ص 80.

أدونيس هل بدأ العالم، هل يبدأ؟ وعندما يفترض انتهاءه، يتساءل مجدداً، بإمكانية دخول العالم إلى اللغة؟، إنه العالم الذي يمتشق ذاكرة أدونيس، ويترعرع في مخيلته، إنه البحث الذي لا ينتهي، المكون الرئيس للغة الشعرية، فمن خلالها يعرض رؤيته عنه، ويطور وعيه الفردي، والوعي الجماعي:

هل بدأ العالم هل يبدأ
لنقول إنه ينتهي؟
وأنت، أيها الإيقاع المتكبر، تواضعْ،
هل يمكن العالم حقاً
أن يدخل إلى بيت اللغة؟
آه، كم أفضّل عَكَرَ ما يجي على صفاء ما جاء![1]

تقوم قصائد أدونيس، في الأساس، على رؤية للعالم، وعلى وعي به، فالعالم في كتاب الأيام عنده، يصبح قنديلاً في ليل مرارة الأيام، (قصيدة أول الطريق)، ولكنه – أي العالم – يتحول إلى أسارير حول الشاعر عندما يمحو وجهه، ويكتشفه من جديد ويخترق أقنعة الأشياء، ورموزها، كما في إحدى مقاطع سيمائياته. تنتج الأنساق الشعرية عند أدونيس وعياً متقدماً على صعيدين، أولهما: على صعيد اللغة الشعرية ذاتها، إذ يتحدد وعي الشاعر، بموقفه المجاوز للأنماط المعيارية القديمة، وفي بناء اللغة الشعرية وتركيباتها العلائقية. من هنا، يكوّن وعياً مفارقاً للوعي السائد، وعياً مجاوزاً للأصول الثابتة.

أما الصعيد الثاني والأخير، فيتم عبر تكون الوعي الشعري الفردي في النص، وعياً اجتماعيّاً ممكناً، لأن أدونيس يتجه دائماً نحو إزالة العوائق التي قد تعارض نشوء هذا الوعي الممكن، فالنص الشعري عنده، يقوم على رؤية مغايرة ومجاوز للأشياء جميعاً، في الشكل والمضمون، في بناء النص وفي لغته، في الموقف الاجتماعي، والثقافي، والإنساني، إنه يقدم رؤيته تجاه هذه القضايا، وتلك الإشكاليات، قد يجد لها قبولاً أو نفوراً، توافقاً أو رفضاً، لكنه في الأخير يقدم، على أية حال، رؤيته نحو واقعه المحيط به، عالمه الواسع، الذي يتحرر عبره من المحلية، ولكنه لا يتعارض مع ثوابته.

---

[1] نفسه، المجلد الثاني، ص 404.

بدت العملية السابقة، مبينة بعض أسس نشوء الوعي الشعري الفردي، وعلاقاته بالذات الجماعية، وفهم خصوصياتها، أما بالنسبة لطبيعة العلاقات بين الأفراد، وبقية الواقع الاجتماعي، فإن جولدمان يحيلها إلى بنية نفسية متكونة تتأسس على الدوام، تميل «إلى نوع من الرؤيا المتماسكة، وإلى نوع من المعرفة القصوى بالذات، وبالكون، ولكنها (أيضاً) تتضمن حدوداً صارمة تقريباً في معرفة الذات، والعالم الاجتماعي، والكون، وفهمهم، وبعبارة شاملة وإحصائية، نقول: إن هذا يعني أن الطبقات الاجتماعية تشكل بنية تحتية لرؤيات العالم، وتسعى إلى التعبير المتماسك عنها في مختلف مجالات الحياة والفكر»[1]. وتنبري هذه التعبيرات الاجتماعية في الواقع، في الأنساق الشعرية للنماذج المعروضة، وفي غيرها ممن لم نعرض لها، وهي تشكل بنية تحتية معرفية لرؤيات العالم، والواقع المحيط بالشعراء، على أن نماذج شعرية عديدة في الشعر العربي المعاصر تصور هذه الخصائص التعبيرية.

3- تحوّلات الأنا الشعريّة بعلاقتها بالسلطة

أ- ثنائيّة العلاقة بين الأنا الشعريّة والآخر «السلطة»:

برز موضوع السلطة، محوراً رئيساً، ومكوناً مهمّاً من مكونات العمل الشعري، وتجلى في الخطاب الشعري العربي المعاصر بوصف السلطة (آخر)، وبكون هذا الآخر، يدخل في علاقات إشكالية مع الأنا، وتجسد ثنائية تضادية وصراعية في علاقتهما. ولقد نظر إليها أغلب الشعراء الجدد، على هذا النحو، لاسيما أولئك الشعراء الذين تبنوا موقفاً مناضهاً من السلطة، وهمشتهم هي في الواقع السياسي، والثقافي، والاقتصادي. جرى ذلك في إطار رؤيتهم لواقعهم المحيط، ولإشكالياته الممتدة معها. فالسلطة تشكل آخر مقابل الأنا الشاعرة. أما كيف تناول مؤلف الخطاب الشعري المعاصر السلطة (الآخر)، فقد تناولها تناولاً إشكاليّاً، وعدّها شكلاً من أشكال رؤيته تجاه جماعاته، والواقع الذي يحيون فيه، وقدم عبر هذا الخطاب، موقفاً تصويريّاً وفنيّاً إزاء إشكالية الأنا الشاعر المعبرة عن الأنوات الاجتماعية الأخرى، بوصفها الأنا – فوق الفردية، مع الآخر (السلطة) الذي يهاجم هذه الأنا، والأنوات الجماعية الأخرى- على هذا النحو، راح الشاعر

---

[1] لوسيان جولدمان، العلوم الإنسانية والفلسفية، السابق، ص 135.

(المؤلف)، يستقصي آثارها في تجلياته المعاصرة، وفي تفاصيل حضورها، وأبعادها التراثية، باحثاً عنها في أصولها التاريخية، في عملية تنطوي على استدعاء تأصيلي بكونها ظاهرة استحوذت على بنية العقل العربي، وأنماط تفكيره، وبكونها تشكل أنماط ثقافة السلطة، وفي عملية استهدفت استقراء حضورها التاريخي المتكرر في السياقات الشعرية تارة، وفي السياقات الثقافية والإيديولوجية التراثية تارة أخيرة.

أحدث هذا الأمر، على كل حال، حالة من التشابك العلائقي بين حضور هذه الإشكاليات المتعلقة بأزمة العلاقة بين الأنا الشاعر والسلطة، وتجلياتها في الغياب التراثي الوقائعي، الديني والثقافي والسياسي. على أن أي استقراء لهذه الظاهرة في الإنتاج الشعري المعاصر، عادة، ما نجد حضورها اللافت، قد اقترن بردة فعل في الغياب بعملية تأصيلية، تبحث مرجعية الإشكالية التراثية، كما سنجد، أحياناً، تفاصيل النص مأخوذة من بعدها التاريخي، إما أن يتبنى فيها الشاعر موقفاً مؤيداً أو يكون في حالة خصومة معها. ولذلك فمن الأهمية بمكان البحث في مجالات تحولات هذه الظاهرة في سياقاتها التاريخية والمعاصرة، معها.

وقبل أن نخوض في تفاصيل هذه العلاقة، ونسبر غور النص الشعري المترجم لها، ونبحث في تجلياته الفنية في النص الشعري، فإن من المهم قراءة ملامح بنية السلطة، ومجالات حضورها في الوعي الإنساني، والتاريخي، وأن نعرض بعضاً من ملامحها. لا شك أن السلطة تكونت منذ عرف الإنسان التجمعات الإنسانية القديمة، عرفها فاليونانيون القدماء في سياق معرفتهم بالسياسة، «نظاماً لسكان الدولة»[1]، في حين أن الرومانيين فهموا على النحو ذاته السلطة «نظاماً لمواطني الإمبراطورية التي تجاوزت، بمداها حدود المدينة اليونانية، فانكبوا على تقويم للعلاقة بين مواطني هذه الدولة المترامية، وتصور العلاقة بين روما المدينة، والقيادة».[2] وعرفت السلطة في الإسلام، واحتوت عديد من كتب التراث شرحاً لمجرياتها، وتحدثت عن فلسفتها، ومن هذه الكتب «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي، و«الفخري في الآداب السلطانية» لابن طباطبا، وغيرها كثير من الكتب. واللافت أن مفهوم السلطة عند العرب كرس في مفهوم «الملك»، و«رئيس القبيلة»،

---

(1) انظر: فارس اشتى، مقالة «مفهوم السياسة عند العرب قبل الإسلام»، مجلة «الاجتهاد»، دار الاجتهاد للأبحاث والترجمة والنشر، بيروت، عدد 12، صيف عام 1991، ص17.

(2) نفسه، ص 17.

و«ولاية الأمر»، و«الخلافة»، و«الإمامة»، في العصور الإسلامية وما قبلها، وأن أخذت شكلاً مغايراً حديثاً. ولكن السلطة في مفهومها المعاصر، فقد كشف عنها ألفين توفلر في كتابه «تحول السلطة»، بأن وضع موضوعها الأساس، هو التغيير، محللاً المنظور الأساس، الذي قصد إليه مفهومها؛ وهو «إقامة نظام جديد للسلطة»، ومحدداً مصادر السلطة بثلاثة مصادر هي «القوة، والمال، والمعرفة»[1]، ساعياً إلى تفكيك بنيتها القديمة، وبناء بنى جديدة على أنقاضها.

غير أن التحول اللافت في مفهوم السلطة، قد جرى في تلك المقولة التي صدرت عن ميكافيللي (1469-1532) في كتابه «الأمير»، وفيه حاول تأصيل مفهوم انتهازي للسلطة هو «الغاية تبرر الوسيلة». هذه المقولة التي تعدُ على جانب كلي من السلبية. أما المفهوم الآخر الذي حدد طبيعة العلاقة السلبية بين السلطة والناس (الجماهير)، وحدد الملامح السيكولوجية للسلطة فهي تلك المقولة التي قال بها جوستاف لوبون (1841م)، الذي أقام نظريته التعارضية مع الجماهير في كتابه «سيكولوجية الجماهير»، وفيه وصف الجماهير في حالة تجمعها وحماسها، واندفاعها بأنها «أبعد ما تكون عن التفكير العقلاني المنطقي»[2]. وأيّاً كان أمر تعريف السلطة، فهي نظامُ حكم يرسيه فرد يصنف بأنه صاحب الحكم، وقاطع المشورة، ومعه مجموعة من الحاشية تعينه على ذلك، وغالب عمل هذه المجموعة أو الفرد، قمع المعارضين لها ولجماعتها، تحت غطاء السلطة، بوصفها تنظم شؤون الدولة، والرعيّة، فتطبع نفسها بالشرعية المدنية، والدينية، وتمنح نفسها هذا الحق إزاء معارضيها الذين تهمشهم لأنهم يخالفونها.

ب- المتخيّل الشعري لدلالة السلطة:

كشفت السياقات الشعرية العربية الحديثة عن ملامح عدة، لمكونات العلاقة القائمة بين أنا الشاعر، والآخر (السلطة)، منها ما جعل الإشكالية السلطوية القديمة في الموروث، بكل مظاهر قمعها، تجد امتداداتها في الإشكاليات السلطوية المعاصرة، والشيء الآخر أن الشعراء اعتمدوا، أحياناً، نماذج الشخصيات التي اضطهدت قديماً من قبل السلطة مدخلاً لكشف أساليب السلطة المعاصرة، وأدوات

---

(1) ألفين توفلر، تحوّل السلطة، ترجمة لبنى الريدي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص 29.

(2) سالم القمودي، سيكولوجية السلطة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط1، 1999، ص 13.

قمعها. وظهرت شخصية «الحلاج» إحدى أهم هذه الشخصيات، كما قدم بعض الشعراء، نماذج شخصيات غير عربية قديمة ومعاصرة، عبرت عن موقفها من السلطة ومن مثل ذلك، الشخصية الأسطورية «برومتيوس» و«سيزيف»، ومن النماذج المعاصرة، نماذج شخصيات شاعرة عانت من قمع السلطة واضطهادها، مثل شخصية «لوركا»، و«بابلوا نيرودا». وربما يكون توظيف بعض الشخصيات الثائرة، والمناضلة غير الشاعرة، محوراً للحديث عن السلطة العربية، ونماذج هذا النوع شخصية «تشي جيفارا». وفي الوقت الذي تبدو معه نماذج الشخصيات الأسطورية العربية، واحدة من تلك الأسماء التي تكلم عنها الشعراء العرب في هذا الموضوع، نجد أحياناً، أن بعض الشخصيات التي صورها الشعراء بصفتها السلطوية، شكلت هي كذلك نموذجاً من نماذج الحديث عن السلطة العربية، وتبرز في هذا الجانب، شخصية، الحجاج بن يوسف الثقفي الشخصية الأبرز لهذه النماذج. سنحاول في ضوء ذلك، أن نكشف عن هذه النماذج، وعن السياقات الشعرية التي تضمنتها وعلى دلالات حضورها:

1- دلالة الأنا المقهورة:

أ- نموذج الحلاج:

استوعبت الذاكرة الشعرية المعاصرة، شخصية الحلاج، رمزاً، لشخصية الضحية، الذي قتلتها السلطة، بتهمة المساس بالذات الإلهية، في حين يرى أتباعه، إنما كان ذلك المتصوف، وشيخ المتصوفة، كان من هذه التهمة براء. خاض بعض الشعراء العرب «محنة الحلاج» التاريخية في قصائدهم الشعرية، كتب صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج»، وكتب عبد الوهاب البياتي في قصيدته «القربان» -وهي مهداة إلى «بابلونيرودا»- عن الحلاج، متحدثاً عن لغته، وصوته، متداخلاً مع «نيرودا»، مصوراً إشكالية الآخر (السلطة)، مع الأنا في بعدها التاريخي، وفي بعدها العربي وغير العربي الراهن، وهي من قصائده من ديوان «سيرة ذاتية لسارق النار».

لغته وصوته؟

والطائر المنحوتُ في وجهك: هل مزّق

في الحلم قناع العاشق؟

الحلاج كان بقميص الدم مشبوحاً على القاموس

في عيونه: مدينة أصابها الطاعونُ

ركعتان في العشق

تعالىّ.

حامل القربان ألقى وردة في النهر.[1]

ويصدّر البياتي ديوانه «كتاب البحر»، بمقولة الحلاج، «ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالدم». وفي هذا الديوان في قصيدة «الرحيل إلى مدن العشق»، في إطار تداخلاته مع أسماء عديدة تاريخية ومعاصرة، يذكر البياتي الحلاج، في مقطع (9) من القصيدة مع غاليلو وسقراط، والحسن الصّباح، والخيام، مصّوراً نفسه أنه هو «هم»:

فأنا غاليلو – سقراط – الحلاج

وأنا الحسن الصبّاح – الخيام

في عصر المدن الأرضية، عصر السفن – الأقمار

أبكي في نهر الغربة أزمان الغرباء[2]

ويقرأ أدونيس أيام الحلاج في قصيدة «البهلول» في «ملوك الطوائف»، واضعاً تلك المفارقة الواضحة بين سيف الحجاج الذي يستخدمه لتثبيت السلطة، وتقويتها، لمواجهة الآخرين الخارجين عنها، سعياً لتهميشهم لبناء دولة عظيمة، وبين لغة الحلاج المتواضع، الذي بحسب متخيل أدونيس – لا يريد سوى كوخٍ يسكن فيه فحسب. في ظل هذه المقارنة، ينحاز الشاعر أدونيس إلى الحلاج دون أن يفصح عن ذلك، ولكنه أفصح عن عدم اكتراثه بالسيف، كناية عن عظمة الدولة القوية، وبطشها، وزهوها، وقمعها للذين تسعى السلطة لإسكاتهم، وتهميشهم:

(بين أن يرتفع الحجاج سيفا

ليشيد الدولة العظمى، وتبني

لغة الحلاج كوخا،

اطرح السيف واختار ...) لماذا

---

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان «سيرة ذاتية لسارق النار»، السابق، ص42.

(2) عبد الوهاب البياتي، ديوان «كتاب البحر»، السابق، ص 64.

كلما حاول أن ينبض صدقا

كذبته الكلمات؟

ولماذا

يجرف الينبوع مجراه لكي يبقى وفيّا؟[1]

يؤكد البناء النسقي الشعري لأدونيس، هنا، على تبني موقف أيديولوجي، وسياسي، تجاه إحدى الوقائع التاريخية، وإن كانت بتدخلات المتخيل في هذا البناء الشعري، وتظهر هنا، بوصفها إشكالية، لا واقعة، أو حدثاً تاريخياً فحسب، إشكالية في علاقة الأنا بالآخر (السلطة)، من جهة، ممثلة بأدوات قمعها، وعناصرها المنفذة لأساليب القمع، ومن جهة ثانية، يقارب وجودها التاريخي، بحضورها المعاصر، ليشكلان معاً ظاهرة قمعية مستفحلة؛ أصبحت مكوناً من مكونات الوعي السلطوي العربي، وبنية من بنيات العقل العربي في جذوره التاريخية، وامتداداته المعاصرة. وعرض هذه الواقعة التاريخية بكونها إشكالية، أو تقديمها كذلك، من قبل الشاعر، يظهر تعاطفاً منه لشخصية الحلاج الذي قُتل من قبل السلطة. إنه يكشف جوهر صراعه مع السلطة، دون أن ينفي تعاطفه معه، أي الحلاج.

ولعل من المفارقات غير المعروفة عن الحسين بن منصور (الحلاج)، ذلك الاتزان القولي لابن تيمية إزاء إشكاليته، وهو رأى غاب عن كثير من الباحثين، ففي الوقت الذي نقل عن ابن الجوزي في كتابه «تلبيس أبليس» عن محمد بن يحيى الرازي أنه قال: سمع عمرو بن عثمان يلعن الحلاج، ويقول إنه لو قدر عليه لقتله بيده، فلما أراد الرازي أن يتحرى عن سبب ذلك قال له عمرو: «قرأت آية من كتاب الله عز وجل، فقال يمكنني أن أقول أو أؤلف مثله وأتكلم به»[2]، ومما قيل عنه كذلك أقاويل منسوبة للحلاج، تخدش الدين، والذات الإلهية، فإن ابن تيمية ينقل لنا كلاماً ينفي عنه بعضاً منها، أو أنه يشكك فيها. وقبل أن نعرض لآراء ابن تيمية، فإن من المهم عرض بعض مما نسب إلى الحسين بن منصور الحلاج، ومنها ما نقل عن محمد بن يحيى الرازي.

---

[1] أدونيس، الأعمال الشعريّة الكاملة، م/2، السابق، ص 342.

[2] ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي، تلبيس أبليس، دار القلم، بيروت، بدون، ص165.

ما أسند إلى أبي القاسم الرازي من قول لأبي بن ممشار، الذي قال «حضر عندنا بالدينور رجل معه مخلاة فما كان يفارقها، لا بالليل ولا بالنهار ففتشوا المخلاة فوجدوا فيها كتاباً للحلاج عنوانه: من الرحمن الرحيم إلى فلان بن علان فوجه إلى بغداد، فأحضر وعرض عليه، فقال هذا خطي وأنه كتبته. فقالوا كنت تدعي النبوة فصرت تدعي الربوبية، قال: ما أدعي الربوبية، ولكن هذا عين الجمع عندنا، هل الكاتب الله تعالى، واليد فيه آله.[١]، ونقل ابن الجوزي أن ابن عطاء سُئل عن مقالة الحلاج «فقال بمقالته وكان سبب قتله»[٢]. وكان محل كثير من الصوفية ممن أدعى مقالاتها على هذا النحو، كان الخليفة يأمر بإعدامهم. هذه العلاقة التي عرفها التراث العربي، بين بعض أقطاب الصوفية، والسلطة ممثلة بالخليفة، كانت تتم بوساطة علماء آخرين، ناهضوا آراء الصوفية تلك، وكانت آراؤهم مقبولة لدى السلطة. فقد «اتفق علماء العصر على إباحة دم الحلاج»[٣] وكان أول من قال بذلك هو أبو عمرو القاضي، وانضم إليه العلماء، أما أبو العباس سريج فقد سكت عنه، بداعٍ أنه يدري ما قاله الحلاج، أما إذا نظرنا لآراء ابن تيمية، فسنجدها لا تنحو هذا المنحى الذي ادعى فيه البعض أنه يدخل في باب «الشطح»، وقد اعترف ابن تيمية أن ما نقل عن الحلاج في بعض ما نسب إليه، بأنه لا يعرف إن كان صحيحاً تم نقله عن الحلاج أو لا، وأبدى تحفظه بسبب عدم معرفته بالإسناد الذي أسند إليه قول الحلاج، ويقول في هذا السياق: «وقد رأيت أشياء كثيرة منسوبة إلى الحلاج من مصنفات، وكلمات، ورسائل، وهي كذب عليه، لا شك في ذلك، وإن كان في كثير من كلامه الثابت عنه فساد، واضطراب، لكن حمّلوه أكثر مما حمَله، وصار كل من يريد أن يأتي بنوع من الشطح والطّامات يعزوه إلى الحلاج، لكون محله أقبل لذلك من غيره»[٤]، قول ابن تيمة جاء ردّاً على كثير مما نسب إلى الحلاج، منه ما لم يشأ أن يقع به في ضلال الافتراء، خوفاً وطمعاً، ومنه ما يريد به أن يتحرى الدقة، والتحقيق قبل أن يبدي رأياً متسرعاً نحوه، وجزء آخر يتعلق بمصداقية العلم والقول فيه، لذلك فهو يرى في كلام

---

(1) نفسه، ص 165.

(2) نفسه، ص 166.

(3) ابن تيمية (العباس تقي الدين أحمد بن عبد الحليم – الاستقامة، تحقيق محمد رشاد سالم، مؤسسة قرطبة، القاهرة، الجزء الأول، ط2، ص 119.

(4) نفسه، ص 119.

الحلاج «فيه ما هو باطل، وفيه ما هو مجمل محتمل، وفيه ما لا يتحصل له معنى صحيح بل هو مطلوب، وفيه ما ليس في معناه فائدة، وفيه ما هو حق، لكن اتباع ذلك الحق من غير طريق الحلاج أحسن وأشد وأنفع»[1]. سيغدو الأمر، على هذا النحو بحاجة إلى تمحيص دون خلل بالميزان معه أو ضده. وبالرغم من ذلك، فإن جوهر هذه الإشكالية التراثية التي كرست مفهوماً آخر من مفاهيم علاقة الأنا بالسلطة بوصفها «آخر»، وبصفتها أداة قمع، وترهيب - بطابعها المدني، والديني- يعدُ جوهر هذه الإشكالية، وجاء إلى الشعر العربي المعاصر، على خلفية العلاقة التاريخية مع الآخر (السلطة)، وإرهاصاً مهمّاً من إرهاصاتها القديمة، وتقديمها نموذجاً من نماذج قمعها للأنا من ناحية، ومن ناحية أخرى، أراد بعض الشعراء الذين قدموا هذا الشخصية تقديما نمطيّا؛ أن يتخفوا خلف سياقاتها التاريخية، والشعرية، لإيصالها، رسالةً واضحةً للسلطات العربية المعاصرة، كما تعدُ ملمحاً من ملامح علاقة أنا الشاعر العربي المعاصر، بالآخر (السلطة العربية). إذ أن الشعراء الذين استدعوا شخصية الحلاج، إنما نظروا إليها نظرة الشخصية الضحية، التي تعرضت للقمع دون وجه حق من قبل السلطة، وهم فهموها على هذا النحو، ومنهم من رأى أن آراء الحلاج مهما كانت جراءتها وعدولها عن مسار الدين، فهي تدخل في إطار حرية الرأي. فالبياتي مثلاً، يصوره شعرياً، أقرب إلى صورة المسيح عليه السلام، مصلوباً، في قصيدته (فجر السقوط) من ديوانه «الكتابة بالطين»:

لم تولدي، أيتها الذئبة، من لوحات بيكاسو
ولا من زبد الأمواج
لم تشهدي الحلاج بعد الصلب وهو في قميص الدم
متوجاً بالشمس
ووهج العتمة في الأصوات

وتكرار دالتي «الصلب» و«قميص الدم»، عند البياتي لافتة، وتكرار هذه الدلالات، إشارة مقصورة على الحلاج، الضحية، الذي قتل، جوراً من قبل السلطة التنفيذية؛ ممثلة بالخلفية وأعوانه، والدينية ممثلة بالعلماء الذين أفتوا بقتله.

---

[1] نفسه، ص 121.

ومزج البياتي إشكاليته إلى (الحلاج) مع إشكالية انتفاضة «الزنج»، ودور الخليفة فيها، كما في النص الآتي، إشارة أخرى إلى جعل الحلاج ثائراً، يقود ثورة من نوع آخر، وهو ما توضحه أبيات من قصيدة «القربان» في تداخلاتها السياسية (السلطوية) المعاصرة:

الحلاج كان بقميص الدم مصلوبا

وكان قائد الزنج، على الفرات يُنهي لعبة الخليفة

الأبله، لكن ملوك المال والبترول في «الأنديز»

حيث الجوع، الإنجيل والمنشور

كانوا يقتلون باسم عجل الذهب – الطغاة في كل العصور.[1]

ولئن مرَّ الحلاج، ومعه الحجاج، في قصيدة (إعلان سياحي على «حاج عمران») من ديوان «خذ وردة الثلج خذ القيروانية» السعدي يوسف علّه يوقظ الوردة الأولى، فإنه في قصيدة «الينبوع» من الديوان نفسه ينصب الحلاج رئيساً لجمهورية أقامها في نصه:

نتناهش المطر في الحلم كأنه زند غزال. الحلاج رئيس جمهورية

وبيننا كنوز الأرض والقيمة غير العابرة[2]

وتتعدد عند أدونيس المواضع التي يشير فيها إلى الظروف التي أحاطت بمقتل الحلاج، فقد كتب قصيدة «مرثية الحلاج»، وقصيدة «الفضاء ينسج التأويل»، وقصيدة «البهلول»، كلها تصور مقتله، وتتناوله بكونه إشكالية قائمة في بنية الوعي العربي منذ القدم، ويقدم في هذا السياق رؤية عن هذه الإشكالية، وعن فكر الحلاج الصوفي، وعن انعكاسات هذه الإشكالية على الفكر والثقافة العربية، إلى جانب كونه أحد ضحايا السلطة العربية، في قصيدة «الفضاء ينسج التأويل» يقول أدونيس:

هل تلمح جثة الحلاج، والذباب الذي يحوم؟

ترأف واكب هذه الفراشة،

تمهل استبصر تحدُّب هذه النملة،

---

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان «سيرة ذاتية لسارق النار»، السابق، ص43.

(2) سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، المجلد الثاني، السابق، ص 419.

وفاءً للشمس، تلك البغي المقدسة[1]

ويكتب في فراغ هندسته؛ ملامح مختلفة لشخصيات عديدة هي المتنبي، والمعري، والحلاج، والرازي، وجابر بن حيان، والسهروردي، وغيرهم ممن قدم العلم والفكر والمعرفة للأمة، وتحولت أصواتهم إلى أكفان ومقابر، ولكنه يضعهم مع إقليدس سعياً من الشاعر إلى استدعاء البعد الإنساني، ليعيش حالة من حالات نفي انفصال الأنا عن الآخر، وإثبات تداخلهما الإنساني:

في الفراغ وهندسته — حيث أكتب واقرأ : «هنا يرقد إقليدس..»

حيث قبر المتنبي في صوته

وعاش المعري تحت عينيه

حيث عُلّق الحلاج على خشبة في خريطة الروح

حيث الرازي وجابر والسهروردي وأصدقاؤهم يتكفنون

بأصواتهم

ويفرّعونها أكفاناً ومقابر

هنا حيث الفراغُ وهندسته

ظل الضوء والظل الصوت الشرارُ[2]

ب- نموذج الحسين بن علي :

استدعى بعض الشعراء العرب المعاصرين، شخصية الحسين بن علي -رضى الله عنه- إلى النص الشعري، بوصفه شهيداً، وثائراً، وضحيةً من ضحايا السلطة. وكان حضور هذه الشخصية، حضوراً أكبر من شخصية الحلاج، وحضوراً غير ملتبس، فالحسين بن علي -رضى الله عنه-، الذي استشهد في «كربلاء» يوم عاشوراء (في العاشر من المحرم سنة 61هـ) كان قد قدم الحرب بناء على مكاتبة أهل الكوفة له، وقبل أن يخوض غمارها نظر في التاريخ «فوجد أن الكوفيين قد خذلوا أباه علياً، ثم أخاه الحسن من بعد»[3] ولكنه في نهاية المطاف مال لحسن

---

[1] أدونيس، الأعمال الكاملة، م/2، السابق، ص 405.

[2] نفسه، المجلد 2، ص 583.

[3] عمر فروخ، تاريخ صدر الإسلام والدولة الأموية، السابق، ص 133.

الظن بهم، وقيل إنه التقى بالفرزدق في الطريق فسأله عن أهل الكوفه فرد الفرزدق: «قلوبهم معك وسيوفهم مع بني أمية»[1]، ولكنه استمر معهم، في حين أنهم خذلوه فانظموا إلى جيش يزيد بقيادة شمر بن ذي الجوشن، «فأخذ الحسين يقول: «اللهم أحكم بيننا وبين قوم دعونا لينصورنا ثم هم يقتلوننا»[2]. فقاتل ولم يبق معه غير «أربعين شخصاً من أهل بيته»[3]، فاستُشهد في المعركة. والحقيقة أن الحسين بن علي لم يقاتل إلا بعد ما تبين له فساد حكم يزيد، الذي تولى الخلافة بعد موت أبيه (معاوية) سنة 60هـ = 680م). تحولت مع هذه الواقعة التاريخية، شخصية الحسين إلى شخصية ثائرة، وشهيدة تصور في الوقت نفسه، أزمة السلطة، وتداعياتها القمعية، بغض النظر عن ملابسات هذه الوقائع التاريخية، وتصوّر في بعد أخير عناصر الغدر والخيانة.

أخذت شخصية الحسين بن علي -رضي الله عنه-، مكانة عاطفية كبيرة في قلوب المسلمين، وتعاطفاً غير محدود، بفضل نسبه إلى بيت رسول الله. وإن نظر إليها البعض نظرة التشيع، سواء في زمن الغياب أم في الزمن الحاضر، فإن هذه الشخصية تميزت بتفردها بتعاطف المسلمين معها، أولاً لنسبها لبيت الرسول، وثانياً لاستحقاق سلطوي بتولى خلافة المسلمين، بعدما حجبت عن أبيه علي بن أبي طالب -رضي الله عنه-. لهذا كله شكلت تجسيداً شعريّاً للثورة، والشهادة، والتضحية، في مقابل الآخر (السلطة) بكل عناصرها الطاغية، وأدواتها القمعية. ويعدُ إثارة النص الشعري الجديد لهذه المشكلات من التراث، محاولة لإعادة إنتاج جديدة لعلاقة الأنا بالآخر السلطوي، في بعدها التراثي. وإعادة إنتاجها كذلك في حضورها المعاصر، والتعبير من خلالها عن أزمة العلاقة القائمة بين الأنا والسلطة، الأنا الشاعرة المبدعة، التي تتطلع إلى حرية التعبير، عبر رؤيتها للعالم، وللواقع المحيط، وقمع أدوات السلطة لها، وكبتها، وكبت توجهها، وتحويل هذا البُوح إلى مسكوت عنه. وسنعرض في هذا السياق نماذج دالة على هذا النهج. كتب أدونيس عن الحسين في مرايا ثلاث، «مرآة المسجد الحسين»، و«مرآة الرأس»، وفي «مرآة الشاهد»، وفي هذا النص، يصور أدونيس واقعة مقتل الحسين:

---

(1) نفسه، ص 133.

(2) نفسه، ص 134.

(3) نفسه، ص 134.

وحينما استقرت الرّماحُ في حشاشة الحسين

وأزّينتْ بجسد الحسين

وداست كل الخيول كل نقطة

في جسد الحسين

واستُلبت وقُسّمت ملابسُ الحسين

رأيت كل حجر يحنو على الحسين

رأيت كل زهرة تنام عند كتف الحسينْ

رأيت كل نهر

يسير في جنازة الحسين[١]

وبينما كتب أدونيس كذلك «مرآة لمسجد الحسين» مصوراً بعض المشاهد في داخل المسجد، تصويراً شعريّاً، فإن سعدي يوسف يجعل الثورة، نابعة من حادثة مقتل «الحسين»، والحديث عن رأس الحسين، هو الحديث عن الثورة، كما صور ذلك في قصيدته «مقدمة»، من ديوانه «قرار الاضطراب الذكرى السادسة عشرة للثورة الفسطينية»:

فلنجتمع الآن على مائدة الثورة

لكن...

لا تقل : «جئنا إلى الثورة ...»

لا نجتمع اليوم على رأس الحسين ![٢]

وتناول أمل دنقل في ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» في قصيدة «الأرض .. والجرح الذي لا ينفتح»، وفيها يقدم الثورة في جانبها السلبي، الثورة التي لا يستطيع نهر النيل، ولا نهر الفرات أن يغسلا عارها الدموي، «ولكن رأس الحسين طاهر دون الماء»، ولا يخرج دنقل عن غيره من الشعراء في هذا التوظيف لشخصية الحسين (رضي الله عنه):

---

(1) سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، م/2، ص 210.

(2) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، السابق، ص ص 155، 156.

لا النيل يغسل عارها القاسي .. ولا ماء الفرات !

حتى لزوجة نهرها الدموي،

والأموي يقعى في طريق النبع:

.. دون الماء رأسك يا حسينُ ..

وبعدها يتملكون، يضاجعون أرامل الشهداء،

ولا يتورعون يؤذون الفجر .. لم يتطهروا من رجسهم، فالحق مات !

ولقد قدَّم كل من عبد الوهاب البياتي، وعبد العزيز المقالح، شخصية الحسين في نصوصهما كأنما كان، محاكاة لشاعرين، وجدا فيهما الثورة، والتضحية، والقمع، فالبياتي حينما يبكي السيّاب في قصيدته «كتابة على قبر السياب»، كأنما كان يبكي الحسين، وسوف يبكيه إلى أبد الآبدين:

أمد للبيوت عيني وأشم زهرة المابين

أبكي على الحسين

وسوف أبكيه إلى أن يجمع الله الشتيتين وأن يسقط سور البين

ونلتقي طفلين[1]

وإذا رثى البياتي، صديقه الشاعر السياب، فإن عبد العزيز المقالح، قد شبه دخول صديقه الشاعر البحريني قاسم حداد السجن؛ كأنه دخول لرأس الحسين، ولن قاسم حداد شاعراً، فقد عل مدينته، مدينة الشعراء، فصراع صديقه مع السلطة، وبوحه الشعري في هذه المدينة، دفع بالمقالح إلى أن يصور مأساته، بمأساة مقتل الحسين في كربلاء. يمكن أن نتلمس من هنا، حاجة المقالح لشرح علاقة الـ «أنا» الشاعرة، بالآخر السلطة، وحينما يقدمها تقديماً شعرياً، فكأنه من خلال هذا الجزء، سجن القلعة بالبحرين، يريد به، كل السجون العربية التي تناهض الشعراء، وتناهض كتاباتهم الشعرية، ومواقفهم الوطنية والثوريّة. يقول المقالح في قصيدته «دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء»، من ديوانه «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل»، مستعيراً لمدينة الشعراء اسم كربلاء، ولكن كربلاء مدينة الشعراء غير كربلاء الحسين، فكربلاء الحسين خانت، ولكن مدينة الشعراء لا تخون:

---

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان «صوت السنّوات الضوئية»، السابق، ص 69.

نحن من كربلاء التي لا تخون

وفي كربلاء – التي لا تخون – ولدنا

ومن دم أشجارها

خرجت للظهيرة أسماؤنا

منذ موت الحسين[١]

وفي قصيدة أخرى يستدعي عبد العزيز المقالح، جذوة الثورة، والمقاومة، والنضال، من مأساة الحسين ورضي الله عنه، ومن قنديل أم هاشم، هذه القصيدة هي: «الرحلة الثانية لسليمان الحلبي»، وهي قصيدة مكرسة في الواقع للوقوف ضد الاستعمار، والاحتلال الأجنبي، وجعل فيها الشاعر شخصية سليمان الحلبي ممثلاً للأنا العربية، ومقاوماً للآخر المستعمر الفرنسي. من هذا المضمون النصي، تنطلق نداءات الحسين، داعية إلى مقاومة السلطة المحتلة (سلطة الآخر الأجنبي)، وتصوير مقاومة هذا الآخر بوصفها ديناً على الآنا:

كانت الأصوات من حولي تنادي

إنها أصوات (قنديل أم هاشم)

ونداءات الحسين:

– إن في عنقك دَيّن

– إن في عنقك دَيّن

– وعدو الشعب قادم

– وعدو الشعب قادم[٢]

يلح عبد العزيز المقالح، في نص آخر، على أن تدخل شخصية الحسين، التاريخية محوراً مهمّاً من محاور المقطع، وفيه يرفض مساومة السلطة المعاصرة له، ففي مقابل السلطة الحالية، يستدعي شخصية معاوية، الذي يذكره بابن هند، وعلى الرغم من البعد الزمني بين معاوية، ومقتل الحسين، فإن الشاعر، يتكلم هنا عن معاوية، بصفته الشخصية أولاً «ابن هند» ، أو الحاكم الأموي، ومؤسس الدولة الأموية، وبصفة أخرى

---

(1) عبد العزيز المقالح، ديوان «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل»، السابق، ص 85.

(2) عبد العزيز المقالح، ديوان رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ديوان محمود درويش، السابق، ص 392.

بكونه، يمثل السلطة بمفهومها الأوسع، السلطة الغاشمة. أما شخصية الحسين هنا، فقد جاءت في النص الآتي، صوتاً متداخلاً مع صوت الشاعر، يستمد الشاعر صوته من صوت الحسين، وجنوده، ويستمد قوته وموقفه من حادثة قمع السلطة وقتلها للحسين، وأنصاره، ومن أمل بمستقبل مشرق، فمستقبل الشاعر هو صوته «شعره»، ورصيده للتحرر، هو التاريخ الذي يكشف قمع السلطة وإرهابها تلك التي استبدلت الكبت والصمت، بالبوح وإبداء الرأي، وهي بذلك تستعجل نهايتها:

ابن هند يساومني أن أبيع لساني.
وصوتي غدي
وجماجم جند الحسين
ضع السيف حيث تريد
هنا في فمي
ههنا في دمي
ابغض الموت، لكنني اتعشقه[١]

ويرافقه أمل دنقل في هذا السياق في قصيدته «الموت في .. الفراش» وفيها يقول:

أيها السادةُ: لم يبق انتظار
قد منعنا جزية الصمت لملوك وعبدْ
وقطعنا شعرة الوالي «ابن هند»
ليس ما نخسرهُ الآن..
سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى..[٢]

ج- شخصيات أخرى

وثمة شخصيات تراثية أخرى، جعلها بعض الشعراء الحداثيين، نماذج لمقارعة السلطة، أعادوا إلى النص إنتاج قضيتها التاريخية مع السلطة، من ناحية، وتخفوا وراء

---

(1) عبد العزيز المقالح، قصيدة «المساومة»، ديوان «الخروج من دوائر الساعة السليمانية»، بيروت، دار العودة، ط1، 1981، ص35.

(2) أمل دنقل، الأعمال الشعريّة الكاملة، السابق، ص 308.

سياقاتها الشعرية، لفضح السلطة العربية المعاصرة، من ناحية أخرى، وغير هؤلاء من أراد أن يقدم هذه النماذج وفق أنساق إيديولوجية، يتشيع لها، ويرى فيها نماذج تاريخية للتضحية وللمقاومة، وبأنهم ضحايا قمع السلطة، وإرهابها، فيريد أن يقدمها للقارئ، في إطار وجودها التاريخي الخلافي، ويرسمها مخياله نماذج تقترب إلى النموذج الأسطوري. ومن النوع الأول هذه النماذج التي صُورت شعرياً في النص الشعري بكونها شخصية مقارعة للسلطة، ومعارضة لوجودها وهي شخصية دينية، نجد شخصية زيد بن علي. وقد قدمها أدونيس، شخصية مقاومة لسلطة خلافة هشام بن عبد الملك، كما يقدمها ضحية مقتولة من قِبل هذا النظام، تقترب في تضحيتها من صلب المسيح عليه السلام، على النحو الذي لاحظناه في قصيدته «مرآة لزيد بن علي».

2- دلالة الآخر القاهر:

أ- نموذج السلطة: دلالة الحجّاج

يقابل هذه النماذج التي دفعت نفسها ثمناً لمقارعة السلطة، ومعارضتها، نماذج صُورت بوصفها تمثل الآخر السلطوي، وباشرت حضورها في النص الشعري، أدواتاً قمعيةً ضد معارضيها، سعياً نحو إسكاتها، وإنهاء معارضتها لها، ومن هذه النماذج، شخصية، هشام ابن عبد الملك، والحجاج بن يوسف الثقفي، وابن عبّاد، فنحن نجد مثلاً سعدي يوسف يذكر الحجاج مع الحلاج مباشرة في قصيدته «إعلان سياحي عن حاج عمران»، «والحلاج والحجاج. من يوقظ في هذي السباخ الوردة». كما يذكره أمل دنقل في قصيدة «الأرض.. والجرح الذي لا ينفتح». من ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ويوظفه بصفته السلطة، أي بكونه آخر للأنا:

من أنت يا حارس؟

إني أنا الحجاج..

عصّبني بالتاج

تشرينها الفارسي[1]

أما أدونيس، فإنه يصوره صورة بشعة، في قصيدته «مرآة الحجاج»؛ فهو الذي رفض أن يرضع من ثدي أمه، ودهن بدم فأر مذبوح، ودم تيس مذبوح، كذلك، إنه لا

---

(1) أمل دنقل، السابق، ص ص 154، 155.

يرضع من ثدي أمه، بل يرضع من دماء الأبرياء وضحاياه، هذا من حيث التركيبة البيولوجية للحجاج كما صورها أدونيس، أما من الناحية السياسية، فقد صوره بصورته التي عرفناها من التراث؛ شخصية متسلطة قامعة، لا يؤمن إلا بالسيف:

(ليس له وراء
يرفض ثدي أمّه:
كان اسمه الحجاجْ
وثقبوا وراءه
وذبحوا فأراً
ودهنوا بدمه الحجاج
وذبحوا تيساً ودهنوا بدمه الحجاج
فالند بالدماء
صارت له رضاعةً وأمّاً)[1]

ب- دلالة المفردة / الخليفة:

تحيل المفردة «الخليفة» في النصوص الشعرية العربية المعاصرة إلى تكوين صورة السلطة» في بعدها المعاصر والتاريخي، المعاصر من حيث أنها صورة المتنفّذ في الحكم (رئيس الجمهورية، ملك، سلطان، أمير) في مفهومها الضيق، وفي مفهومها العام تشير إلى البنية الكلية للسلطة ذاتها، بكل ما توحي به من دلالات قمع، وكبت، وقتل، وإرهاب. ويستعير الشعراء العرب هذه المفردة، نوعاً من التضليل على الرقيب السلطوي، لأنها توحي في بعدها الظاهر إلى السلطة في الغياب الموروثي، ولأن هذا الرقيب لا يملك ثقافة شعرية، وتاريخية فإن دلالة هذه المفردة الملتبسة، تلتبس عليه، وأما إذا فهم مغزاها، فإن هذه المفردة فيها نوع من الإشارة إلى البعد التراثي لها، كما أنها تدخل في سياقات يسهم المتخيل الشعري في إضمار محتواها المعاصر. في بعض هذه السياقات لا يجد هذا الرقيب مستمسكاً واضحاً تدل عليه، أو على كبيره الذي علمه القمع، أو أشار إليه، لكن القارئ الواعي لأصول اللعبة الكتابية الشعرية، والواعي بالتاريخي والإشكالي المعاصر،

---

[1] أدونيس، الأعمال الشعريّة الكاملة، م/2، السابق، ص 82.

ولأسلوب اللغة الشعرية وتركيباتها على مستوى الجملة، وعلى مستوى البنية، تعينه ثقافته هذه على إدراك بنية أخرى ما وراء النص، ومفردة ما وراء المفردة. إن هذه المفردة توحي ببعدها التاريخي، ولكن إدراك محتواها فيما وراء النص، إنما يتبين من خلال القراءة الفاحصة والواعية، التي تحيل إلى دلالاتها المعاصرة، وإلى جوهر القصد الشعري الذي سعى الشاعر إلى توصيله للمتلقي.

ولئن استشرف أدونيس مكتوب صفحة الخلافة، بكونها بنية كلية، تأخذ مدى أوسع من الخليفة، لأن الخلافة تعبر هنا عن مجموع أنوات أواخر، لكن كلمة الخليفة في معناها اللغوي يعبر عن أنا واحدة «آخر واحد»، فإن أدونيس قد رسمها قبراً على يدي هشام بن عبد الملك الخليفة الأموي، كما جاء في قصيدته «مرآة لزيد بن علي» التي أشرنا إليها سابقاً، وقد توجه، هنا، بخطابه إلى هشام بصفته خليفة، مثلما توجه بخطابه الشعري في «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» إلى ابن عبَّاد الذي «يشحذ السيف بين الرأس والرأس»، بعدما انقضى عهد ابن جهور (وابن جهور ميت)، وراح يقتفي آثاره. فقد مثل أدونيس الخلافة في صورة طاغية «هشام»، ومثّل الخليفة الطاغية في «ابن عبَّاد»، وكلها دلالات تشير إلى قمع السلطة، ودلالات عنفها تجاه الآخرين من دونها.

وصوّر البياتي محاولة قائد «الزنج» علي بن محمد، وهو ينهي لعبة الخليفة، في قصيدة «القربان»، بقدر تصوره أن «جيفارا» قد عاد لكي ينهي الخليفة الأخير في المغرب، رأى أنه يموت، فجاءت مدينة قرطبة تحويراً للمغرب، لذلك فهو يبحث عن «عائشة» رمز الثورة بعد عودته من جحيم نيسابور في بكائيته. ويستخف بالخليفة، وهو يتقمص قناع وضاح اليمن، في قصيدته «عن وضاح اليمن والحب والموت»، عندما يجعل زوجة الخليفة (أم البنين) تستخف بالخليفة الوليد بن هشام بعد موت وضاح؛ وهي تروي له حكايات (عن مدن البحر، وعن كنوزها الدفينة)، وكأن شيئاً لم يحدث، وهي تعلم أن الخليفة قد آثر قتل وضاح على ظهور الحقيقة (الفضيحة)، وآثر إبقاء أم البنين معه على أن يقال إن زوجة الخليفة خائنة:

متُ على سجادة العشق ولكن لم أمت بالسيف

متُ بصندوق وألقيت ببئر الليل

مختنقاً مات معي السر ومولاتي على سريرها

تداعب الهرة في براءة، تطرز الأقمار

في بردة الظلام

تروي إلى الخليفة

حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة[1]

سخرية البياتي هذه من «السلطة» ممثلة بالخليفة، وإن صورت اقتناصاً لواقعة تاريخية أراد بها الشاعر السخرية من السلطة المعاصرة، كشفت في الوقت نفسه عن عجزٍ في التوجه المباشر لها، وكشف أدوات قمعها، فإن عبد العزيز المقالح «في قصيدته» على قبر «غيلان الدمشقي»، قناعه الشعري، كان أكثر جرأة من البياتي، حينما أقر بأنه قال: إن الخليفة يبني قصوراً لمتعته من دماء رعاياه:

زعموا أنني قلت إن الخليفة يشوي اليتامى

ويأكل أموال أبائهم

كنت قد قلت إن الشعوب مخيَّرةُ

لا مسيرة

كنت قد قلت إن الخليفة يبني قصوراً لمتعته

من دماء الرعايا

ويملأ ساحات بغداد بالصمت والأضرحة[2]

ويأتي عبد العزيز المقالح بصورة الخليفة، في الواقع إلى أكثر من نص، ومن ضمن هذه النصوص، استدعاء صورة «الخليفة» بصفته يجسد السلطة في قصيدته «من سفر الموت والحياة»، من ديوانه «هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي»، وفيها يعبر عن حنقه من «الخليفة» السلطة، هذه الكلمة التي وردت في هذا النص أكثر من مرة، ومن حاشيته (الخليفة) التي تعيث في الأرض فساداً:

دعوني لهمّي

دعوني لهمي

فإن الخليفة في عرشه

والدراويش تمرح، والأنقياء يموتون

---

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان «قصائد حب على بوابات العالم السبع»، السابق، ص 25.

(2) عبد العزيز المقالح، ديوان «أبجدية الروح»، السابق، ص 206.

والليل يجدل للطيبين الحبال[1]

صورة أخرى تتجلى، من صور وصف السلطة، عبر توظيف كلمة «الخليفة»، يستخدمها سعدي يوسف، لوصف جنود الخليفة (السلطة)، وهم يتعقبونه، ويرون فيه شخصاً غريباً في السوق، هذه الصورة تعبر عنها قصيدته «البحث عن خان أيوب في حي الميدان بدمشق»: التي جمعت بين رغبة السلطة كبت الناس، وقمعهم بسبب البوح، والكلام:

لماذا يراني جنود الخليفة شخصاً غريبا؟

لأني تحدثت في السوق عما وراء النهر؟

يحدد سعدي يوسف، في نص آخر، صورة هذا الحاكم، ولكنه يستعير في الوقت نفسه صفته التاريخية، ففي قصيدة «صداقة»: يوضح أن رَكْلَ الشعب، يتم من قبل الآخر الأجنبي، أو الأخر السلطوي في البلدان العربية، أو الآخر المحلي الذي ينفذ تعليمات الآخر الأجنبي، ويحقق رغباته بما يفضي إلى قمع هذه السلطات؛ وبما فيها تلك التي تدعى «الديمقراطية»، وهذه القصيدة إهداءها إلى أدونيس، وقد قصد منها توصيل رسالة مفادها، أن الشعراء العرب يتعرضون لقمع السلطات العربية والأجنبية معاً:

يَركُلنا الشرطيُ الدّمشقيُ

يركلنا الشرطيُ العراقيُ

تركلنا شرطة العرب الأمريكيةُ

الإنجليزيةُ

الفرنسية

الفارسية

شرطةُ عثمانَ

أو شرطة الحاكم الفاطمي...

ويركلنا أهلنا

أهلنا السذّج الطيبون

(1) عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، السابق، ص ص 480، 481.

أهلنا القاتلون.[1]

ولا ينأى بالطبع محمود درويش بنفسه عن هذا التناول، وهو الذي كرس جُل شعره لفضح السلطة، وكشف أدوات قمعها، أياً كانت هذه السلطة، أكانت عربية، أم صهيونية (إسرائيلية). فلقد توشحت قصائده بمعاناتها، معاناته هو شخصيّاً، ومعاناة أهله، وشعبه في فلسطين، ومعاناة الشعوب العربية. توجه محمود درويش بخطابه العشري - هذه المرة - نحو «السلطان»، وليس الخليفة، فقد جعل السلطان كأنه مخلوق خيالي، هكذا يرى نفسه، فهو لا يريد إلا الصمت، والسكوت، لا يريد شعراً ولا شعراء، إنه يرى نفسه كالمزامير، نقي الصوت، ولكن درويش، مقابل هذا الغرور الذي يكتسي السلطان (الآخر)، منح أناه ثقة كبيرة، فهو كالريح لا تجرحه ضربة سيف، وهو كالبرق لا يحبس، مهما أمر السلطان بقتل القصيدة، أو صاحب القصيدة، أو أمر بسجنه. هكذا صورت قصيدته «الأغنية والسلطان» من ديوانه «أغنيات إلى الوطن» السلطة، ممثلة بالسلطان، فهل أراد اشتقاق السلطان من السلطة، أو أنه رأى أن السلطان أهم اشتقاقاً من اشتقاق الصفة «السلطة»، إن الآخر هنا (السلطان) هو العدو الصهيوني، بكل ما يمتلك من خساسة ونذالة، وتسلط، وإرهاب:

غضب السلطان

والسلطان مخلوق خيالي

قال : إن العيب في المرآة،

فليخلد إلى الصمت مغنيكم، وعرشي

سوف يمتد

من النيل إلى نهر الفرات

اسجنوا هذي القصيده

غرفة التوقيف

خير من نشيد .. وجريدهْ[2]

وظف درويش، في النص السابق، كلمة «سلطان» ليوحي بدلالتها العدو الصهيوني، ولكنه عندما أراد أن يتحدث عن الآخر السلطوي العربي، وظف بذكاء

---

(1) سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، م/2، السابق، ص57.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، السابق، ص 246.

كلمة «الخلافة»، التي وصفها بأنها حافظت على بقائها من خلال مواقفها الانهزامية، تلك التي تتخذها تجاه أعداء الأمة كما في قصيدة «الخروج من ساحل المتوسط»:

ما ضاق المكانُ بهم، فليس لجثتي حدٌّ، ولكن
الخلافة حصّنَتْ سور المدينة بالهزيمة، والهزيمة
جدّدت عمْر الخلافة[1]

وفي واقعة أخرى، كان فيها أكثر جرأة، حملتها قصيدته «سرحان يشرب القهوة» من ديوانه «أحبك أو لا أحبك»، وجه أصابع الاتهام في ضياع القدس إلى أنظمة البداوة، وفي هذه الكلمة، ما يمكن أن يعطي دلالتين، الدلالة الأولى عامة، على أن البداوة خاصية عربية، وعليه فالمقصود هنا الأنظمة العربية عموماً، أما الدلالة الثانية والأخيرة، فإن كلمة سلطة البداوة، المقرونة بكلمة الناقة، يمكن أن تحيل إلى الأنظمة العربية البترولية البدوية في المشرق العربي، أو سلطة القبائل التي تسلقت الحكم بالقوة:

وما القدس والمدن الضائعه
سوى ناقة تمتطيها البداوهْ
إلى السلطة الجائعه
وما القدس والمدن الضائعه
سوى منبر للخطابه
ومستودع للكآبه.[2]

بهذه الصور الشعرية، ارتسمت صورة الآخر السلطوي في الشعر العربي المعاصر، في زاوية من زواياها، وهي تلك التي اتخذت من وقائع الصراع في الموروث العربي مع السلطة؛ علامات سيميوطيقية تحيل إلى إشارات، ودلالات على طغيان هذه السلطة، وشراسة قمعها، ودورها في تكميم أفواه المعارضين لها، استغلها هؤلاء الشعراء للدلالة المعاصرة، على القمع، والكبت، والعنف الذي تمارسه السلطة ضد الشعب، وضد المبدعين منهم، وبالأخص الشعراء. وجسدت كلمة «الخليفة»، أو«السلطان» علامات بارزة في هذه النصوص، لها ثقلها الوظيفي الشعري، في تركيب الجملة، وفي التأثير

---

(1) نفسه، ص 476.
(2) نفسه، ص 452.

القرائي على المتلقي، وفي عمقها الدلالي الذي كرس نظرة سلبية تجاه السلطة العربية، التي قدمت بوجه سلبي وقبيح، بكونها سلطة، قامعة للحريات، وقاتلة، والجدير بالإشارة أننا قلّما نجد نماذج تصور السلطة، ممثلة بالخليفة، أو الحاكم في صورتها الإيجابية في عصر من العصور، على النحو الذي وصلنا عن خلافة عمر بن عبد العزيز مثلاً. النتيجة التي نخلص إليها أن السلطة العربية التاريخية صورت في المنتوج الشعري صورة سلبية، وفي هذا ما يعني أنهم لم يلقوا بالاً إلى الحكام الإيجابيين، وإن عرف هذا التاريخ حكاماً طغاة ومستبدين. كان في المقابل ثمة حكام أبطال إيجابيون، صورتها تلك النصوص التي قدمت نماذج البطولة مثل: صلاح الدين الأيوبي، وطارق بن زياد وغيرهما، فقد قدمت أبطالاً، ولم تقدم سلطة، قدمتهم بكونهم حققوا انتصارات خارجية (ضد الآخر) الأجنبي، ولم تقدمهم بكونهم حكاماً قدموا نموذجاً مغايراً لمفهوم السلطة، والوعي الشعبي بها وفي صورة مخالفة قدم عبد العزيز المقالح شخصية الفاروق في ديوانه الأخير «بلقيس .. ومياه الأحزان» في أنصع صورها الإيجابية. لقد جدد الشعراء العرب المعاصرون موقفاً معارضاً للسلطة التراثية، وقدموها إلى القارئ بصورتها السلبية.

ج- دلالة السيّاف: «دلالة الموت»

على الرغم من أن الشعراء العرب المعاصرين، الذين كتبوا القصيدة الجديدة، تكلموا في ضوء، علاقتهم بالآخر «السلطة»، عمّا أنتجته هذه العلاقة التضادية، والتنافرية من ظروف القهر، والكبت، ومن حالات الشعور بالغربة، وبالإقصاء من الآخر للأنا الفردية المعارضة للسلطة، فإن دلالات «الموت» أو «القتل» برزت بإلحاح في النص الشعري المعارض للسلطة، بوصفها إشارات دالة على بشاعة السلطة، وعلى أقصى درجات العنف والإرهاب الذي تمارسه.

برزت في هذا الجانب، دلالات السيّاف الذي تحدث عنه أدونيس في قصيدة «مرآة السياف»، وذكره عبد الوهاب البياتي في قصيدة «الزلزال»، ويسميه عبد العزيز المقالح باسمه المشهور في عهد الإمامة في اليمن الإمامة، بـ «الوشاح»، وهو الرجل الذي كان يناط به تنفيذ حكم الإعدام بحق الثوار والأحرار في اليمن وقد أطلقه عليه الأحرار[1]، وهو يذكره في قصيدته «يا ليل». وفي قصيدة أدونيس «مرآة

---

[1] عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، السابق، ص 87.

السيّاف» تتداخل فيها على ما يبدو ثلاثة أصوات، صوت الشاعر الخفي الذي يروي البيت الشعري وتصريحه بأنه شاعر، وتأكيده على ذلك، وصوت ثانٍ هو صوت السيّاف، الذي سينفذ قطع رأس الشاعر، وصوت ثالث وأخير هو صوت يمثل كذلك قمة هرم السلطة، أو واشٍ لها، يريد أن يغنم بغنيمة كبيرة، فتبدو صورة السيّاف، دلالة مهمة من دلائل قمع السلطة، وإرهابها:

هل قلتَ إنّك شاعرٌ؟

من أين جئت؟ أحس جلدَكَ ناعماً ..

سيّافُ تسمعني؟

وهبتك رأسه،

خذه، وهاتِ الجَلَد واحذر أن يمسَّ الجلد

أشهى لي وأغلى[1]

النموذج الثاني لشخصية السيّاف، ورد في قصيدة للبياتي «الزلزال»، ولكنه يقدمها ليس في زمانها المعاصر المحض كما قدمها أدونيس، إنه يتعمق في بحث جذورها، وفي حضورها. قدمها في حضورها وغيابها، ففي حين يجعل الراوي للأحداث، وللوقائع هذه المرة امرأة بتوظيف كلمة «قالت»، وهي تروي حادثة مقتل «لوركا»، فإن الشاعر بحديثه عن قرطبة، وجواري القصر، والغلمان، والملك، منحها بعدها التراثي. تحاشى البياتي الإفصاح الكلي عن الشخصيات السلطوية الفاضحة، باستثناء استدعائه لكلمة الملك، وتلك من أساليب الإبداع الشعري، أن يكون السيّاف هنا، حول الملك، كما قدمه النص، هو والشاعر، دالة على البعد التاريخي للسلطة العربية، والقول بأن الملك أومأ إلى السيّاف بقطع رأس الشاعر، النديم، يحيل إلى فظاعة هذه السلطة حتى مع أقرب المقربين إليها. تبدو صورة السيّاف من هنا، شخصية منفذة، وأداة قمع السلطة وسيفها المسلط على رقاب الآخرين:

قالت: رأيت الملكَ الأخير في «قرطبة» كان

بسيف الخشب المكسور فوق عرشه متكئا

مكتئبا، يهتز مثل ريشة في الريح،

---

(1) أدونيس، السابق، المجلد 2، ص 67.

كان حوله السيّاف والشاعر، والمنجم المخصيُ
في بلورة محدقا، يقول: مولاي
أرى سحابة حمراء فوق هذه المدينة المفتوحة
المقطوعة الأثداء، مولاي أرى نسرا عظيماً
جاثماً فوقك – مولاي أرى الحريق في كل مكان
وجواري القصر والغلمان بالسم يموتون، أراك
عارياً أعمى على قارعة الطريق في «قرطبة» تشحذ
قالت: عندها أومأ للسيّاف أن يقطع
رأس الشاعر – النديم.[١]

نحن إذن، إزاء نموذجين يقدمان السياف، في بعديه التاريخي والمعاصر، الأول يتحدث عنه عبر تداخل ثلاثة أصوات. أما الثاني فإنه يتكلم عن شاعر مقتول قتلته كتائب الملك المعاصر، ولكن مؤلف النص (البياتي) استفاد من ولادة لوركا في قرطبة، ومن البعد التاريخي العربي لهذه المدينة، حتى ينأى بنفسه عبر أسلوب غير المباشر في الإنتاج الشعري، فراح في المقطع السابق، يقدم الشاعر المقتول في العصر الحديث، بملامح قديمة، وقصر قديم، وملك قديم، وهو يريد التخفي وراء السطور، وعدم المظهور، وإحالة القارئ إلى الجذور التاريخية لقمع السلطة وإرهابها، فمثلما كان في عهد الحجاج، السياف، يكون في التاريخ المعاصر.

ويقدم المقالح نموذجاً آخر لشخصية «السيّاف» الذي أطلق عليه اسمه الحقيقي «الوشاح»، والوشاح كما يذكره المقالح، اسم لجلاد ملكي، أطلقه الأحرار على الإمام[٢]. قصدوا من ذلك أن يحدثوا نوعاً من المطابقة بين هذا الجلاد (السيّاف)، الذي يقوم بقطع رؤوس الأحرار، والثوار، وبين الإمام نفسه، لأنه أي الإمام رمز هذا القتل والذبح لهم، بل هو من يأمر بقتلهم. ويذكر المقالح أنه حينما مات «الوشاح» وهو الاسم الحقيقي لسيّاف الإمام، ويقصد هنا، حينما مات الإمام الذي أسقط عليه الأحرار اسم الوشاح، ظهر إمام سيّاف آخر غيره، وكأن الشعب على موعد دائم مع جلادي السلطة من أفراد الإمامة وعائلاتهم:

---

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان «سيرة ذاتية لسارق النار»، السابق ص28.

(2) عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، السابق، ص 87.

لم يبقَ في أجفاننا نجم يضيء ولا سلاح
وديارنا جفت فلا عشب هناك ولا رياح
وظلامنا باق وأنت مسمّر فوق البطاح
مات (الوشاح) فراعنا في كل منعطف (وشاح)[1].

وفي قصيدته «مقتل القمر»، ينقل لنا أمل دنقل صورة حية، عن بشاعة السلطة، وتمثل قتلاها، في سياق حديثه عن جريمة قتل إحدى الشخصيات، يبدو أنه كان جاراً له ولغيره، جاراً رائعاً، دفع بجيرانه إلى التحدث عن أخلاقه، وعن استنكارهم لقتله:

قُتل القمر،
شهدوه مصلوباً تدلَّى رأسه فوق الشجر!
نهب اللصوص قلادة الماس الثمنية من صدره!
تركوه في الأعواد،
كالأسطورة السوداء في عيني ضرير
ويقول جاري
كان قديساً، لماذا يقتلونه؟ ..[2]

صورة السلطة، أخذت أشكالاً عدة عند أمل دنقل، فهي التي تقتل وتصلب، وهي التي يقاتلها هو كما في قصيدة «إلى صديقة دمشقية»، حين ينافح قائد التتار، دفاعاً عن صديقته الدمشقية، الظاهرة في السياق الشعري، وعن سوريا (الشام)، كما يوحي به قاع النص، مكوناً بنيته التحتية انطلاقاً من رؤية قومية تاريخية، ومعاصرة، وهي كذلك، أي «السلطة»، التي تدفع بأحد الثوار إلى مقاتلتها، كما جاء في قصيدة «الضحك في دقيقة الحداد» حينما خلع لقب ثائر على قاتل رئيس وزراء في طهران، انطلاقاً من موقف سياسي قومي، وثمة صورة أخرى أبرزها دنقل في قصيدته «إخناتون فوق الكرنك»، من ديوانه «قصائد غير منشورة»، يكشف فيها عن الصراع الذي قد يحدث بين أركان السلطة ذاتها، وهو

---

[1] نفسه، ص 87.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، السابق، ص 97.

ما أوضحته هذه القصيدة من صراع بين إخناتون الملك، الذي يمثل السلطة التنفيذية، وآمون الإله الذي يمثل السلطة الدينية، وكأنه يقدم صورة للصراع بين المؤسستين الدينية والمدنية:

فلتسمع يا كرنك ما يعلنه إخناتون

لم يصبح آمون إله

آمون صلاه

لا يدري الشعب لمن ترفع

آمون طقوس لا تنفع

ونذور .. وزكاة تدفع

رب الأرباب»[١]

هكذا، مثلما كانت جذور الاستبداد والاضطهاد، والقمع كامنة في وعي الآخر (السلطة) في الغياب والحضور، كانت الأنا الشاعرة، تنطق بحكمها عليه عبر نصوصها الشعرية وتفرض سلطتها النصية عليه، تقدمه في حقيقته التسلطية، وفي غاشميته، وتفصح عن حججه الواهية، وتعري أوهامه المريضة، ليس ذلك فحسب، بل إنها كانت تسعى بشكل مستمر، وبإلحاح إلى تقديم رؤيتها حوله، وحول الواقع الذي تعيش فيه، والعالم الذي يحيط بها، بما يعج، هذا العالم، من قوى خير، وقوى شر، تستعين في ذلك من مخزونها المنسرب من ذاكرة التاريخ، ومن حقول معرفية إنسانية، ومن مخزون اللاوعي الفردي، واللاوعي الجمعي. وعلى هذا الأساس تبدو السلطة ذات طبيعة عنفيّة واحدة، في التاريخ البشري؛ فهي عند جلجامش السومري «على نحو ما عبرت الملحمة البابلية الشهيرة عن مظاهر بطشه واستبداده بشعبه، ولهاثه الأناني وراء الشهرة والمجد، وطموحه المهلك إلى الخلود الذي استأثرت به الآلهة من دون البشر، وذلك قبل «تطهره» التدريجي من طغيانه، واتجاهه – بعد موت صديقه إنكيدو، وضياع نبتة الخلود من يده – إلى تأسيس الخلود الوحيد المتاح للبشر الفانين على الأرض»[٢]، ومروراً بوقائع التسلط والسيطرة، والقمع في المراحل المتعاقبة، ما

---

(1) نفسه، ص 7.

(2) عبد الغفار مكاوي، جذور الاستبداد (قراءة في أدب قديم)، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 192، ديسمبر، 1994، ص 9.

قبل الإسلام، وما بعد عصر الإسلام، من تاريخ أموي، وما حكى عن ممارسات السلطة الأموية، وأشهرها سطوة الحجاج بن يوسف الثقفي، وما أعقب ذلك من أساليب إبادة لبعض الشعراء والمبدعين في العصر العباسي، وما شهده التاريخ الوسيط من إبادة إنسانية على أيدي التتار المغوليين في بغداد، وما انتهكته عساكر التتار في أثناء «احتلال غازات خان التتار، وحفيد هولاكو لبلاد الشام في نهاية القرن السابع الهجري، الثالث عشر الميلادي على عهد سلطان المماليك الناصر محمد بن قلاوون، واحتلال تيمور لنك لها في سلطة الناصر فرج بن الظاهر برقوق في القرن التاسع الهجري الخامس عشر الميلادي»(1). استمرت هذه الأنا النرجسية، في طغيانها، وقسوتها على الأنوات الفردية، والجماعية الأخرى حتى عصرنا الحالي، وفي المقابل وقفت هذه الأنوات تقاوم، وتقارع هذه السلطة، وتفضح أساليبها، وفسادها في القول، والكتابة النثرية، والشعرية.

- **دلالة السجن:**

ربما كان أجود أنواع الشعر ذلك الذي خرج من السجن، أو ذاك الذي جاء بعد معاناة صاحبه في السجن، أو كان تأملاً لأحدٍ ذاق معاناة السجن. ففي قصيدة «برقية من السجن»، من ديوان «عاشق من فلسطين»، يقول محمود درويش:

من آخر السجن، طارت كفُّ أشعاري

تشد أيديكم ريحاً.. على نارِ

أنا هنا، وراء السور، أشجاري

تُطَوِّع الجبل المعزور.. أشجاري (2)

محمود درويش، العاشق المتيم بفلسطين، تكبد معانياً، مع غيره، من إخوته الفلسطينيين، قسوة الممارسات القمعية لسلطة الاحتلال الصهيوني، وبشاعة أساليب قمعها، لا يكفي هذا العدو، أن جعل الإخوة الفلسطينيين في سجن كبير، ولكنه سعى كذلك إلى تضيق هذا السجن إلى أقصى حد ممكن، سجن التعذيب، داخل سجن التجويع. وفي إحدى قصائده، يشرح درويش معاناة إنسان فلسطيني في أحد السجون، هذه السجون التي تحولت إلى مراكز تعذيب، في ديوانه «أوراق الزيتون» قائلاً:

---

(1) نفسه، ص ص 8، 9.

(2) محمود درويش، ديوان «عاشق من فلسطين»، ديوان محمود درويش، السابق ص 10.

وضعوا على فمه السلاسلْ

ربطوا يديه بصخرة الموت،

وقالوا: أنت قاتل![1]

وتعددت قصائد محمود درويش، التي تبلور معاناة الفلسطيني، في سجن العدو المحتل الغاشم لأرض فلسطين، فكتب قصيدة «السجن»، و«وشم العبيد»، ومع ذلك فإن درويش يتحدى كل هذه الأساليب، من قمع هذه السلطة، وعنفها، لأن صوت الحق لا أحد يستطيع أن يكتمه، يقول درويش في قصيدة «تحدي» من ديوان «عاشق من فلسطين»:

شُدّوا وثاقي

وأمنعوا عني الدفاتر

والسجائر

وضعوا التراب على فمي

فالشعر دم القلب ..

ملح الخبز..[2]

إن الآخر السلطوي عند درويش، ليس هو الآخر الصهيوني فحسب، وإنما هو كذلك، آخر سلطة الغرب المتغطرس، الذي يريد الأنا أن تتبعه في كل شيء. في نص شعري من ديوان «أحد عشر كوكباً»، من قصيدة «سنختار سوفوكلس»، يستعير درويش كلمة «متغير» مجازاً، للإشارة إلى سلطة الآخر الغربي، الذي كنا وما زلنا نسير في ركب سياسته، وتخضع له الأنا إخضاعاً كاملاً:

وإن كان هذا الخريف الخريف النهائي، فلنبتعد عنْ

سماء المنافي وعن شجر الآخرين، كبرنا قليلاً

ولم ننتبه للتجاعيد في نبرة النأي ... طال الطريق

ولم نعترف أننا سائرون على درب قيصر لم ننتبه للقصيدة،

---

(1) نفسه، ديوان «أوراق الزيتون»، السابق، ص 18.

(2) درويش، ديوان «عاشق من فلسطين»، السابق، ص 123.

وقد أفرغت أهلها من عواطفهم كي توسّع شطأنها[1]

وثمة نماذج عدة كتبها سعدي يوسف، كاشفاً عن الآخر السلطوي، وعن ممارساته في سجن الآخرين المعارضين له. وقد أعجب سعدي يوسف، على ما يبدو بنص للشاعر الأمريكي «والت ويتمان»، تحدث فيه عن الشهداء المعلقين في المشانق؛ لهذا نجده يصدر هذا النص يقتبس لـ «وتيمان»، في ديوانه الأول «قصائد أقل صمتاً» من مجلده الثاني أراد به أن يرفع صوته، ويبوح عن المسكوت عنه. ومن ضمن نماذجه المتعددة، كلامه عن «البيروقراطيين السفلة» في قصيدة «الحالم»، من ديوان مجلده الأول «الساعة الأخيرة»، ومن نماذجه الشعرية الأكثر شرحاً لواقع معاناته مع السلطة، وهو ما كشفت عنه قصيدته «في تلك الأيام»:

في أول أيار دخلت السجن الرسمي،
وسجلني الضباط الملكيون شيوعيّاً،
حوكمت – كما يلزم في تلك الأيام – وكان –
قميص أسود، ذا ربطة وعنقٍ صفراء،
خرجت من القاعة تتبعني صفعات
الحراس، وسخرية الحالم، لي امرأة،
أعشقها، وكتاب من ورق النخيل، قرأت
به الأسماء الأولى. شاهدت مراكز توقيف
يملؤها القمل، وأخرى يملؤها الرمل،
وأخرى فارغة وإلا من وجهي.[2]

وفي مقطع آخر من قصيدة أخرى هي «مجازر وسبعة أبواب»، من ديوان سعدي يوسف «أربع حركات»، يقول سعدي واصفاً ظروف سجنه، وسجن صديق له:

في السجن، كان فتاي مغلولاً،
وموثوقاً بجذع النخلة الوسطى،
وكان يئنُ ...

---

(1) محمود درويش، ديوان «أحد عشر كوكباً»، السابق، ص ص 60، 61.

(2) سعدي يوسف، ديوان، «الساعة الأخيرة»، المجلد الأول، السابق، ص 132.

لم أعرف له وجهاً من الكدمات

قالوا لي: أتعرفه،

صمَتُّ للحظة،

وبكيت...

ساروا بي خفافاً، مرة أخرى

وفي زنزانة الحسرات ألقوا بي

أنا والليل

لم أدرِ كم أمضيت من نومي المهشم ...

عندما استيقظت كانت مقلتاي أليمتين

ثقيلتين

وكنت ممدداً، متورّم الأطرافِ

مُزرقّاً

وفي شفتي كانت فحمتان

أريد ماء ...[1]

وتحدث سعدي يوسف عن السجن، في قصائد عدة من مثل قصيدته «مرثية إلى هادي طعين»، وقصيدة «حكايات من البصرة»، وقصيدة «ارفعوا أيديكم عن سعيد حورانية».

وفي إطار مقارعة السلطة، ورد فعل هذه السلطة الظالم، الرامي إلى سجن الأبرياء، تبدو مجالات استقراء دلالات السجن، وتوابعه عند عبد العزيز المقالح، متعددة، من حيث مفهومه للسجن، ومن حيث تناوله الشعري للسجناء الأحرار، أسواء كانوا من اليمن أم من فلسطين، أم من غيرهما. فهو مثلاً في قصيدته «مكانك قف..» التي أهداها إلى سميح القاسم، يؤكد أن بقاءه في السجن حرية، ومحرقة للسجون، وللساجنين، وهو يذكر في هذا السياق أصدقاءه الآخرين، ومنهم فدوى طوقان. إنه يحاول أن يقوي عزيمة هؤلاء المعتقلين في سجون العدو

---

(1) سعدي يوسف، ديوان «أربع حركات»، القاهرة، الهيئة العامة للقصود، 1996، ص ص 111، 112.

الصهيوني. وفي قصيدة «عصر يهوذا»، يكشف ما يجري خلف السجون، وكيف وجد العدو الصهيوني (يهوذا) يأكل الجائعين. إنه يتألم لشعب فلسطين، ولأصدقائه الفلسطينيين هناك، الذين يعانون في سجون الاحتلال. وفي الإطار ذاته، كتب المقالح «من حوليات يوسف في السجن»، وهي قصيدة مهداة إلى اثنين من أصدقائه اليمنيين كانا مسجونين بسجن القلعة، بصنعاء. وقصيدة أخرى بعنوان «المعري السجين»، وهي مهداة إلى الشاعر عبد الله البَردوني، الذي جمع بين الشعر والعمى، كصاحبه أبي العلاء المعري. ويرى المقالح أن سجن المناضل «وعدٌ بوصل المطر»[1]، تلك ما أوضحت قصيدته «قراءة أولى في كتاب التحدي»، في ديوانه «الخروج من دوائر الساعة السليمانية». يقول المقالح في قصيدة «من حوليات يوسف في السجن»:

نحن في السجن أرواحنا في الزنازن،

لا تبتئس لستَ وحدك في السجن،

كل الحدائق والشجر البكر في السجن،

والشمس في السجن،

حتى الطيور التي عبرت أفقنا أصبحت مثلنا في القيود

سجينه[2]

ج- المتخيل الشعري لدلالة الثائر:

1- دلالة الثائر (ثورة القرامطة ، انتفاضة الزنج) :

- «علي ابن الفضل»، «علي ابن محمد»

ويبقى أن نشير إلى أن من بين الوقائع والأحداث التاريخية، التي أدت إلى بناء تصور حول السلطة، في وعي الشاعر العربي، وقدمها نماذج تاريخية ثورية ضد السلطة في النص الشعري المعاصر، تبدو ثورة الزنج بقيادة علي ابن محمد، وثورة القرامطة بقيادة علي بن الفضل، اثنتين من أهم الوقائع الثورية المناهضة للسلطة،

---

(1) عبد العزيز المقالح، ديوان «الخروج من دوائر الساعة السليمانية»، السابق، ص31.

(2) عبد العزيز المقالح، ديوان «عودة وضاح اليمن»، ديوان عبد العزيز المقالح، السابق، ص ص 549، 550.

ألح بعض الشعراء على تأكيد حضورها المعاصر من الغياب التراثي، إظهاراً، على ثنائية الصراع مع السلطة، وتأكيداً على ثنائية صراع الأنا الشعرية، المعبرة كذلك عن الأنا – الفوق فردية، الأنا الجماعية، مع الآخر (السلطة). وقد تناول سعدي يوسف، شخصية علي ابن محمد قائد الزنج، من ضمن ما تناول هذه الشخصية في قصيدته «العام الثالث عشر» في ديوانه «قصائد أقل صمتاً»، صورة قنبلة انفجارية T.M.T، وفي قصيدة أخرى هي «الحالم»، من ديوانه «الساعة الأخيرة»، صوَّره ينهض «قرنفلةً مشتعلةً»:

لكن علي بن محمد

بكتائبه الزنجيّة

ينهض بين العِرق وبين العرقِ

قرنقلة مشتعلة.(١)

ورأى عبد العزيز المقالح، أحد أصدقائه الذي وصفه بالمناضل، وكأنه عاد من ثورة الزنج، ليلقي خطابه النضالي الأول، في قصيدته «البيان الأول للعائد من ثورة الزنج»، من ديوانه «الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل»، في إشارة إلى ثوريته، وإلى عودته من جبهة النضال والثورة:

بعد أن ذبلت نار أجسادهم في سجون الإمام

وتحت سياط الدخيل قضى نحبه الفجر في أعين ذبلت

في رؤوسٍ تسامتْ (٢)

ويبدو نموذج «القرمطي»، عند شاعرين على الأقل، نقدمهما هنا، يحيل إلى الثورة في وجه السلطة، الشاعر الأول هو عبد العزيز المقالح، الذي يعلن بصراحة قرمطيته، وولائه لانتفاضة القرامطة، وهو اليمني، الذي قامت في بلاده هذه الثورة، بل إنه يلبس قناع القرمطي علي بن الفضل، في قصيدة «الكتابة بسيف الثائر علي ابن الفضل» في الديوان الذي حمل العنوان نفسه. أما الشاعر الثاني، فهو أدونيس الذي نقل إلى النص ما قاله القرمطي عبر متخيل الشاعر الشعري. يصور المقالح

---

(1) سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، م/1، ص 39.

(2) عبد العزيز المقالح، ديوان «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل»، السابق، ص 98.

عودة علي بن الفضل القرمطي ثانية، ثائراً، وعبر شخصيته يستعير المقالح قناعه، وصوته، في جانبين بارزين في أدنى الحدود، أولهما يؤكد على ثورية علي بن الفضل، وثورية انتفاضته القرمطية الشعبية، ضد المؤسسة الدينية آنذاك، كما يسهم عبر نصه الشعري هذا، بالتحريض لضرورة الثورة ضد مؤسسات الفساد، والقمع، والكبت باستعارته لتجربة علي ابن الفضل الثائرة، لذلك يقول متوحداً معه:

قرمطيّاً أتيت

وهذا أنا ثانية قرمطيّاً أعود

تناجزني أعين الفقراء الوفاء بوعدي

وتسألني الأرض عدلاً لأبنائها[١]

أما أدونيس، فقد جعل نفسه مستمعاً، وممجداً، لحديث القرمطي بعموميته، بعد ما جعله – أي جعل القرمطي – ينطق بصوته ويهتف بشعاراته، هذا ما حملته قصيدة «مفرد بصيغة الجمع»، في ديوانه الذي حمل كذلك العنوان نفسه:

وقال القرمطي

أنا النور لا شكل لي

وقال

أنا الأشكال كلها

سمع أدونيس ورفع ساعديه تمجيداً[٢]

ينطق القرمطي في مقطع آخر، بفلسفته تجاه الثورة، وتصوراته حول مكوناتها الفلسفية المتمثلة بـ «الجسد»، و«الغيث»، و«الأرض» سبيلاً نحو التحول، والتغيير:

وقال القرمطي

الجسد صورة الغيث

وحمل الأرض في كتفي ناقة، وأعلى

أنا الداعية والحجة[١]

---

[1] عبد العزيز المقالح، ديوان «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل»، السابق، ص 52.

[2] أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، ص563.

2- دلالة إشكاليّة المتنبي :

الهدف النص الذي يبحث عنه الشعراء العرب المعاصرون، فيما وراء النص، باستدعائهم لهذه الشخصيات، التي دخلت في الموروث، بإشكاليات قاسية مع السلطة، هو إيجاد عمق دلالي، وبنية علاماتية، لإشكاليات بقدر ما لها جذور، تحتمل امتدادات آنية لها، وبقدر ما لها حضور آني، تحتمل وجود جذور قديمة لها، يطمح الشاعر في هذه العملية، دراسة هذه الإشكالية، عن وعي بالتاريخي في علاقاته بالآني، ودراستها في بنيتها التعاقبية التكوينية، إذ يوحي هذا العمق الدلالي في النص، بخبرة متراكمة في مجال علاقة الأنا بالسلطة، وبوجود أرضية قوية تدعم أسانيد الشاعر وحججه على الآخر السلطوي، ويبرز إحالات دالة على إصرار السلطة على ممارساتها القمعية، وعلى بقاء دوافعها المرضية المتوجسة خيفة من الناس. دوافع الانتقام والنيل من غيرها، وإصرارها على فساد الحكم، وسوء المشورة.

لم يصور الشاعر العربي هذه العلاقة الممتدة بين الأنا والآخر، في سياق التداخل بين التاريخي والمعاصر، تصويراً جزافيّاً، أو عنوة واقتدار، بل جاء محصلة لتكدس كمي وكيفي بالتاريخي، وجاء تراكماً للخبرة الإنسانية في هذا المجال، ووعياً بالوقائع والأحداث المروية. ولكن، مع ذلك، تنبري تساؤلات مهمة في هذا السياق، منها، هل جرى تقصي الشعر العربي للوعي التاريخي، وفق أنساق معرفية واعية بمكامن الاهتزاز، والاختلال؟ بمعنى هل كانت معرفتهم لبنية الوعي العربي المتكون عبر المراحل التاريخية المختلفة، معرفة للمناطق التي يشوبها هذا الاختلال، وعدم التوازن، أو جرى الأمر، في ضوء اقتناص وقائعي لحالات إشكالية بارزة واستثنائية، قد يحجب عنهم كثيراً من الحقائق؟ وهل وقفت إشاراتهم التاريخية عند إعادة إنتاج الإشكالية ذاتها فحسب، وتكرار دلالاتها في الحضور، أو هو نوع من البحث المتقصي عن جذور الإشكالية وامتدادها المتكونة، واقتناص حالاتها المرضية المزمنة، طمعاً من عند أنفسهم لاستشراف مجالات معالجتها، لإعادة إنتاج علاقات جديدة متكافئة بين الأنا، أو الأنوات مجتمعة، والآخر «السلطة»، وما يمثله؟. وثمة مفارقة عصية بين الأمرين.

وينطوي الحديث، عن الثنائيات القائمة بين (الحسين، الحلاج، علي بن محمد، سفيان الثوري)، والآخر السلطة (عبد الملك بن مروان، وهشام بن عبد الملك،

---

(1) نفسه، ص 564.

والحجاج بن يوسف، والسفاح)، وغيرهم، على خلفية انشغال واسع بالسلطة الأموية، عن غيرها، تحديداً عنها في العصر العباسي، في حين أن الكتابات المروية التاريخية، وبعض القراءات النقدية الجادة، على قلتها، كشفت عن سلطات أخرى قامعة. يقوم، من هنا، تساؤل، ضمني، هو، هل ما قيل عن الأمويين يأتي من قبيل الحقيقة التاريخية لوقائع حصلت بالفعل، أو هو من قبيل التجني والافتراء، الذي أسهم فيه متخيل الراوي في نسجه للمروي، والمسرود؟ والحقيقة ما بين طرح هذا التساؤل، والإتيان بالإجابة الحقيقة عنه، ثمة مسافات زمنية شاسعة، وجهد جبار لا يمل..!!

سيكون من المهم الآن، أن نعرج، نافلةً، إلى نوع آخر من أنواع استدعاء الشخصيات التاريخية، من تلك التي جسدت إشكالاً مع الآخر السلطوي، وكثيراً ما برزت شخصيتان شعريتان، هما شخصية المتنبي، وشخصية وضاح اليمن. عرض للثانية، لشخصية (وضاح اليمن)، كل من أدونيس في (مرآة لوضاح اليمن)، وعبد الوهاب البياتي في «عن وضاح اليمن، والحب والموت»، وعبد العزيز المقالح «عودة وضاح اليمن». وربما غير هؤلاء من تناول شعراً ومضموناً وضاحاً، وقصته مع «أم البنين»، وكلهم مازجوا بين موت وضاح، وقمع الخليفة (السلطة)، وما بين سطوة هذه السلطة، والسخرية منها بما توحي به خيانة أم البنين زوجة الخليفة الأموي الوليد بن هشام. ويبرز الصندوق «صندوق» وضاح دالة قوية من دالات القمع، وأداة من أدواته. وغير هاتين الشخصيتين، أسماء لشعراء كثيرين أريد لهم أن يكونوا محوراً للثنائية الضدية بين الأنا الشاعر، والآخر السلطة، ينبري منهم، امرؤ القيس، أبو تمام. ويحضرنا هنا عند عبد العزيز المقالح شخصيات أخرى مثل: «عمارة اليمني»، و«ابن زريق البغدادي»، و«عنترة بن شداد». وربما كانت الشخصية الأبرز التي أراد الشعراء أن تمثلهم، هي شخصية الشاعر العربي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، وهو أبو الطيب المتنبي، أولاً لكونه شاعراً فذّاً. أما السبب الآخر، فلكونه دخل في محك تجربة علاقته التضادية مع الآخر السلطوي ممثلة بـ«كافور الإخشيدي» حاكم مصر.

3- دلالة الثورة :

انشغل الشعر العربي المعاصر محوريّاً، بموضوع علاقته بالسلطة، تلك التي أصبحت هاجسه، ومكوناً أساساً، ورئيساً من مكوناته. ويعود السبب في ذلك، غالباً، إلى العلاقة الإشكالية بين الشاعر، من جهة – وأقصد هنا الشاعر المهمش

من قبل السلطة، والمعارض لها، والمتنافر مع أنماط تفكيرها، وممارساتها - مع السلطة من جهة أخرى، في بعديها التاريخي والمعاصر، وقد مرَّ علينا، ما انبرت به بعض السياقات الدالة على حضورها في الموروث الإنساني، والعربي بخاصة، والدالة على انقسام بيّن، بين الأنا الشعرية في تعبيراتها اللغوية الخطابية، والآخر السلطة بتعبيراتها الدالة على وجودها، وعلى تمسكها بالبقاء اللانهائي، ومواجهاتها لأي عملية معارضة تنطوي على رغبة في أفولها.

حاولت، قياساً على ذلك، بعض النماذج الشعرية أن تعرّي كنه هذه السلطة، التي استباحت الأنا الفردية والجمعيّة بعدما انقسمت عنها، وكشفت عن مفرداتها الدالة على حب التملك، والتسلط، والسيطرة الأبدية، والقمع لأي بوحٍ معارض لها، في مقابل نزوعها لإجبار الأنا بالسكوت والصمت حتى على مخرجات المكبوتات، ونزوعاً إلى الكبح والقمع، للمسكوت عنه، والمصموت عن الحديث فيه. إزاء هذا الانقسام الذي طرأ على الأنا الجماعية، بنأي السلطة عنها وتحولها إلى الغير. برز في هذه الإطار، نموذجان من الشعراء والشعر؛ تشكل النموذج الأول من شعراء وشعر، هدف إلى الترويج للسلطة، وسار شعراء هذا النموذج في متن السلطة، يدافع عنها، ويتقاضى أجر هذا العمل الذي أنتجه تجميل الصورة القبيحة للسلطة، وانحنى لإغراءاتها. في حين أن النموذج المغاير له كان يمثل شعراء وشعر، ظل في الهامش، مهمشاً، يتأذى قسوة السلطة، وينال ضربها وتعذيباتها، وينتظر، دائماً، تنفيذ توعداتها، لا لشيء، إلا لكون هذا الطرف يناهض هذه السلطة، ويقاوم جبروتها، ويعري فسادها، وجهلها، وتخلفها، وذلك بما يصدره من إشارات دالة على طبيعتها القمعية، ونفيها الدائم للأنا بوصفها، بالنسبة له «آخر». ومن إشارات أخرى حَفزة للمتلقي أكان قارئاً أم مستمعاً، تحفزه على الثورة على سياقاتها السلطوية السياسية، والفكرية، والاقتصادية.

ومثل هذا الشعر، وهؤلاء الشعراء، ظل قصيّاً، لا يقبل المهادنة ولا الاستسلام لمغريات السلطة، أيّاً كانت الأسباب أو النتائج، ولم يكن بمقدور شعراء هذا النوع من الشعر أن ينأوا بأنفسهم بعيداً عن توترات علاقة السلطة بالناس، وعن إشكالياتهم معها. لهذا كله، تجسدت السلطة بنظر الشعراء المناوئين لها، بوصفها «الغيرية» أو «الآخرية»، والنتيجة الحتمية لانقسام الأنا الجماعية، وصوروها - بناء على ذلك- طرفاً غاشماً، ورسموها بصورتها القبيحة، وملامحها الكريهة، إلا تلك التي كانت تمثل توجه الشاعر الأيديولوجي، مثل تصويرات سعدي يوسف،

الملتزم أيديولوجيّاً، المحب للسلطة الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي سابقاً، فقد صوّرها امتداداً للأنا الشخصية.

ولئن أخذت الفجوة القائمة بين الأنا الشعرية وسلطة الغير تتوسع مساحاتها، (الغير المحلي أو الخارجي)، فإن هذه العلاقة وصلت إلى أقصى توتراتها، وتنافراتها، حينما أعطت السلطة ظهرها للناس، وراحت تمارس العنف، وتسوق لأيديولوجيتها عبر أدوات قمعها، وعناصرها القامعة. هذا الأمر تجلى فنيّاً في الشعر العربي المعاصر، بتعبيرات، الموت، والسجن، والتعذيب، والخوف، والحزن، وغيرها من المفردات المشخصة للحالة الإنسانية الناتجة عن استعمال أدوات العنف والقمع ضدها، حين تمارسها السلطة ضد الأبرياء.

ومثلما كشف الشعر العربي عن أنساق توترات هذه العلاقة، وتعقيداتها التاريخية، في تداخلات الغياب بالحضور، وأفرزت مجالات خاصة بتوتراتها المعاصرة عبر إهداءات الشعراء بقصائدهم، لبعض الشهداء الذين قضوا غيلة من آخرين مثلوا سلطة مضادة، أو سلطة قائمة، وعكسوا طموحاتهم من خلال طموحات أصدقائهم الذين ضحوا بأنفسهم، وهم يحلمون بتحقيقها، فإن هذا الكشف الشعري، قدم السلطة وفق منظومة علاقات معقدة بين الأنا بعموميته، والآخر السلطوي في بعده التاريخي والمعاصر بعامة، وبين أنا الشاعر المعاصر، والسلطة المعاصرة من ناحية خاصة. بدا فيها الشعر وكأنه اجتمعت له خصائص الآخر، وأبعاده قديماً وحديثاً، وتكونت رؤى جامعة لمفهومه المعاصر، ومكونات عدائيته وطبيعته القمعية الموسية، والمؤسسة لبنية كلية قائمة لمؤسسة السلطة (الآخر).

انبرت، في ضوء ذلك، في القصائد مفردات دالة على طبيعة هذا الآخر، وعلى أسلوبه مثل: قتلوك، صلبوك، سجنوك، أو مشتقات من مفرداته مثل «القتل»، و«السجن»، و«العذاب»، «والحزن»، وغيرها من المفردات المعبرة عن وقائع لها، أو مماثلة لها. وفي مقابل هذه الصور التي قدمها الشعر العربي المعاصر، تبدو إشارات الرفض، والمقاومة، والجَلد على تحمل المعاناة، والمجاوزة، والتثوير،والتغني بالوطن، والناس، والأبطال الذين سقطوا في ساحات المعركة، أو ساحات الإعدام، كلها، وغيرها، دلائل مؤكدة على ضرورات مقارعة السلطة وأدوات قمعها، وعلى أن الشعر والشعراء لم ينسوا هؤلاء الأبطال، ولن ينسوا غيرهم. ودلالة أخرى من هذه الدلائل قامت على تجسيد علاقة التنافر والتوتر التي كانت، وما زالت، وستظل

قائمة بين الأنا الجمعية والآخر «السلطة»، لاسيما تلك التي تجسّد في طبيعتها العنف، والقمع، والكبت، والكبح. كما تصور حالة التثوير التي يجسدها الخطاب الشعري الموجه إلى المتلقي، أسلوباً لا يعارض وعي المتلقي، ووعي الجماهير التي كابدت، وعانت من هذه السلطة.

إن صورة السلطة المتكونة في الشعر العربي الجديد، إذن، تندرج تحت طائلة الوصف الآتي: فهي غاشمة، ومستبدة، قامعة تميل إلى العنف، تمارس القتل بحق الأبرياء من معارضيها، بالقتل، والسجن، والعنف، والقمع، وهذه أساليبها النافذة لإشاعة الخوف، والرعب، والقلق، وكل مظاهر التوترات العصبية بين الناس؛ لأنها لا تريد أن تغير نفسها، ولا تغير أساليبها وطبيعتها، ولا تؤول لأفراد غير الأفراد الذين يسيطرون عليها. فالسلطة، هنا، مجموعة أفراد تتسلط على مقدرات الناس وتتحكم بمصيرهم، أما الشعر؛ فإن دوره كامن في تعرية هؤلاء المتسلطين، وكشف أساليبهم القمعية، والشعراء هنا، يستبدلون البوح بالمسكوت عنه، وبالصمت، والكلام برأيهم خير من الصمت. إن رسالة الشعر، هنا هي تقديم رؤى دالة على تثوير المجتمع نحو التغير، من خلال سياقات مصورة لكيفيات هذا التثوير، واستشراف المستقبل، وتكوين مداراته المجاوزة.

وبينما نجد مهيار (أدونيس)، يحاول أن يتخطى تخوم الخليفة، معلناً، وهو يحمل بيرق الأفول، انتهاء هذه السلطة؛ فإنه يسعى لنهاية يطمح لتحقيقها عبر «مهيار»، فهو في قصيدة «شداد»، يستدعي صورة الحنين إلى البطولة، لذلك يطالب الناس أن يتركوا رفضهم إشارة في التاريخ «واتركوا رفضكم إشارة/ في طريق السنين».. وفي «تحولات الصقر»، وفي فصل «الصعود إلى أبراج الموت»، يريد أن يغني لأن يداه، ستكتب ملامح الطريق، وفي الوقت نفسه ستكون قوساً للتغيير. إنه يكشف عن بشاعة السلطة، عبر إشكالية «سيزيف»، وصخرته لكي يمنحها بعداً إنسانياً، وليس لدى «مهيار» أدونيس أي مانع لكي يعيش صيرورة «سيزيف»، ويتمثله، ويتمثل دوره، من المهم عند مهيار «أن يعبر عن طموحاته القومية، وأن يرفض الانحناء للسلطة»، لقد أقسم أدونيس في قصيدته «إلى سيزيف»، أن يحمل مع سيزيف «صخرته الصماء»، فكلماته هي الثورة، كما في قصيدة «لون الماء»، إنه يلون الحياة بالثورة على كل سلطة، فالسلطة عند أدونيس ليست كامنة في مكان محدد، إنها موجودة وحاضرة في كل الأماكن، موجودة في سلطة الدولة، في العادات والتقاليد،

في الثبات، فهي مؤسسة قائمة، لذلك نجد أدونيس يرسم في كتاباته معاناة الجوع، ومعاناة الفقراء، وألمهم «يرسم الجوع على دفتره / أنجماً أو طرفاً»، وفي قصيدة «الجائع»، يتدفق من دمه الفقراء. تتفاقم نظرة أدونيس إلى السلطة إلى حد يرى فيها، أي السلطان، إما أن يكون هذا السلطان «نبيّاً، أو تنيناً»، وهي الصورة التي يوردها في قصيدته «قصيدة بابل»، في إطار حديثه عن دالة الفقر والفقراء:

حين تجاهر : بابلُ جرحٌ

يتدفق من دمه الفقراء

وبابل فقرٌ

يتناسل في دمه الشعراء

وبابل سلطان

والتاج نبيٍ أو تنين ..

متهم[1]

التضمين الشعري لدالة «الثورة» :

إن دالة الثورة، تستخدم رمزاً يحيل إلى علاقة تضادية، بين داعيها، والآخر السلطوي، إنها إشارة إلى التناقض القائم بين طرفين. أولهما الشاعر، وثانيهما السلطة التي يمثلها شخص أو أشخاص يتطابقون معها، وورود هذه الكلمة في الشعر العربي المعاصر، عادة، ما يحدد علاقة صراعية بين أنا وآخر. الأنا ليس بالضرورة، هنا، أن تمثل الشاعر وحده، إنما تمثل الأنا الجماعية، هي هنا، أنا فوق — فردية، وسقوط السلطة عبر الثورة، محاولة لانتصار الأنا على هذا الآخر، وكتابة نهاية لها، ولأي سلطة أخرى. الأمر الذي أشار إليه أدونيس في ديوان «المطابقات»، وتحديداً في قصيدة «الثورة»؛ الذي رأى فيها الشاعر أي الثورة، ولادة لثورات أخرى، في نظرة تدخل في إطار «التثوير التوليدي»، فالثورة عند أدونيس تكون:

رمزاً، أو جسراً

لسقوط يأتي

---

(1) أدونيس، الأعمال الكاملة، المجلد2، ص 353.

لنهايات أخرى[١]

وإذ يؤكد البياتي أن موت المتنبي، في شعره، «هي فكرة الصراع الأبدي بين الفنان– وما يملكه من طاقات هائلة على الخلق والإبداع، والسلطة الزمنية الغاشمة – وما تملكه من أساليب البطش والخداع والمكر»[٢]، فإن هذا الموت من وجهة نظره «لا يعني أن دوره قد انتهى على مدى التاريخ، ولكن الموت يعني الولادة الحقيقية على مدى التاريخ»[٣] هذه المحاولة وغيرها هي رغبة في عودة «الشعر لوظيفته الحقيقية كعنصر ثوري خلاق»[٤] وجاءت عودتها إلى الشعر لتؤكد «قيمة الإنسان – الشاعر خالقاً وثورياً وسيداً لمصيره»[٥] وعلى هذا النحو يسير سعدي يوسف الذي لا يرى الثورة إلا اشتعالات لخطوات ثائرة، فهي لن تكون من وجهة نظره ثورة إن لم تقم بمثل هذه الاشتعالات، ففي قصيدته «المهاجر»، يقول: «لتسقط الثورية الشماء إن لم تشتعل خطوات ثائرة»، بالنسبة إليه فهي ثورة حمراء مشتعلة. وهذا الأمر يقودنا بالواقع إلى وجهات نظر متفاوتة، وآراء متعددة لمفهوم «الثورة» ولكيفياتها المختلفة، حمراء أو بيضاء، أو خضراء، أو برتقالية. لكنها في حقيقة الأمر ثورة حاملة لبنية من التغيرات والتحولات، هي عند أدونيس، والمقالح، والبياتي، ودرويش، ودنقل، وسعدي ثورة تغيير حقيقية، شاملة.

يصور البياتي في قصيدة «يوميات العشاق الفقراء»، يأسه الشديد من التغيير، الذي سيقوم به الشعر، وتحركه الثورة، ولكن دون جدوى:

نغتصب العالم بالشعر وبالثورة والوعيد

والموت والرحيل

نسقط إعياء على أرصفة التاريخ

نذبل في مناجم الفحم وفي أقبية الجليد

نموت واقفين.[٦]

---

(1) نفسه، 441.

(2) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، السابق، ص 37.

(3) نفسه، ص 37.

(4) نفسه، ص 37.

(5) نفسه، ص 37.

(6) عبد الوهاب البياتي، ديوان «قصائد حب على بوابات العالم السبع»، السابق ص، 29.

بيد أن يأسه هذا لم يدم، فلابد للثورة، مثلما لابد من روما، لهذا أعطى الثورة المحلية بعدها الإنساني، وهو على ما يبدو هذه المرة، تجاوز حالة اليأس، ولعل قناع سبارتكوس أسهم، إسهاماً فاعلاً في ذلك، معتمداً في هذه المرة على الشرفاء، والفقراء، والكادحين، والمبدعين، وصانعي الثورات، والتاريخ؛ موضحاً لهم حقيقة مأساة السلطة، كما ورد في قصيدته «سبارتكوس»:

لابد من روما، وإن طال العذاب

يا أيها الشرفاء، يا فقراء شعبي الطيبين

الكادحين المبدعين

يا صانعي الثورات والتاريخ

مذ أحببتكم، هناك الحجاب

وتفتحت عيناي في قلب الضباب

على حراب

جنود جنود روما يذبحون

أطفالكم، يا إخوتي البسطاء

يا فقراء شعبي الطيبين[1]

وحين يقرأ عبد العزيز المقالح كف الوطن العربي، يجد الثورة تخرج شمساً من أصابع هذا الكف، فالثورة كينونة مستقرة في جذور التربة العربية، وهي ولاّدة بالثوار، والأحرار، فشمس الثورة مثلما تخرج من هذا الجسد، تدخل فيه. ذلك ما أوصت به قصيدة المقالح «قراءة لكف الوطن العربي»، من ديوان «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل». حتى الثورة اليمنية، التي يجدها المقالح صامدة في قصيدة «رحلة الشمس»، من ديوان «لابد من صنعاء»، تستمد حضورها المعاصر في اليمن من الغياب، من الناصر صلاح الدين، وانتصاره في معركة حطين، إذن الثورة اليمنية صامدة، تستمد قوتها من الناس ومن البطولات العربية السابقة. هذه الثورة تتوجه صوب تحرير الناس، والأرض من الآخرين، الذين يمتصون خيراتهم، ويستولون على مقدرات الشعب باسم السلطة:

---

(1) عبد الوهاب البياتي ديوان «قصائد»، ديوان محمود درويش، السابق، ص 75.

كم تمنيت لو أن الأرض لا تدور

لكم تمنيت لو أن الشمس في «مأرب»

مطفأة الشعاع

لو أن جيلنا قد كان مفقوء العيون

فلا يرى أجسادنا

عارية يمتصها الضياع

والآخرون..[1]

وفي مقابل هذا التصوير للثورة، تبدو صورة عمر بن مزيقيا، صورة أخرى للسلطة الانتهازية، كما تكشفها قصيدة «رسالة إلى عمر بن مزيقيا»، هذا التاجر المتسلط الذي استأثر بكل شيء، ثم فر من اليمن في أعقاب انهيار سد مأرب. تأتي الثورة، على أية حال، رداً فاعلاً على أساليب القمع والعنف السلطوي على الأفراد والجماعات، ومن ضمن هذه الأساليب السجن، والقتل، وهي دلائل شعرية حاضرة.

د- متخيل الآنا للآخر «الشاعر الأجنبي» : لوركا، ونيرودا

ملمحان بارزان انطبعت بهما قصائد الشعر العربي المعاصر، تلك التي تناولت السلطة، بوصفها آخر، وبكونها موضوعاً فنيّاً، تجلت في سياقاته الشعرية السلطة، مؤسسة طاغية، وكيان قائم للقمع، ينفي غيره ممن يعارضه. أول هذين الملمحين هو، المتخيل الدلالي للآخر السلطوي، وقد تبلور عبر استدعاء شعراء راحوا ضحية عنف السلطة وقمعها، وهؤلاء الشعراء انقسموا إلى قسمين، شعراء عرب، منهم الشعراء القدماء، وتحدثنا عنهم مسبقاً، ومنهم شعراء عرب معاصرون، سنأتي على ذكرهم. أما القسم الأخير، فهو القسم الذي يتعلق بتوظيف شعراء أجانب من الآخر، موضوعاً فنياً في ثنائية العلاقة مع الآخر السلطوي، عرفوا بثوريتهم ونضالهم ضد السلطة، وسقطوا ضحايا لإرهابها وعفونتها، فتناولهم الشعر العربي موضوعات دالة على قسوة السلطة وشراستها، في تعاملها مع المناضلين، ودالة على قتلها وتعسفها للشرفاء الوطنيين المعارضين لها، والمناهضين لفسادها،

---

[1] انظر: عبد العزيز المقالح، قصيدة «مأرب... والفأر .. والإنسان»، ديوان «مأرب يتكلم»، ديوان عبد العزيز المقالح، السابق، ص ص 151، 152.

ولوجودها. وهنا، يكون الآخر (من الشعراء الأجانب)، ليسوا إلا امتداداً للأنا الشعرية العربية المعبرة عنهم شعراً، وجزءاً لا يتجزأ من أنا شعرية نضالية إنسانية، تضم الأنوات العربية وغير العربية، في أنا واحدة كبيرة وشاملة للأنوات المضطهدة من قبل السلطات، وبقدر ما تصوّر انقسام الآخر ذاته، تكون السلطة في أي مكان في العالم، لاسيما السلطات الرجعية الإمبريالية وغير الوطنية، بمثابة آخر للأنا الإنسانية المضطهدة من قبل السلطة. أما الملمح الثاني والأخير من المتخيل الدلالي للآخر السلطوي في التاريخ المعاصر، فهو كل ما يدخل في الأنساق الشعرية المصورة للسلطة، ولضعفها وقمعها، واتخذ الشعراء من شخصيات أخرى غير شاعرة، أو من قضايا أخرى تمثل محور إشكاليتها مع السلطة.

وظف الشعراء العرب عديداً من الشعراء الأجانب في شعرهم، بيد أن أبرز هؤلاء الشعراء كانا اثنين منهم، وهما: فيديريكو لوركا، شاعر الثورة الإسبانية ضد الملكية وأعوانها، وقد قتله أعوان الملكية. أما الثاني فهو بابلوا نيرودا المناضل الأمريكي اللاتيني، والشاعر الثوري. جاء تأثر الشعراء العرب المعاصرين بهذين الشاعرين، تحديداً في سنوات السبعينيات، وفيها كان المد الثوري، والاشتراكي عارماً في الوطن العربي، وكانت صورتاهما في المتخيل الفكري اليساري العربي آنذاك، صورة ثورية، يتغذى منها فكريّاً، وثقافيّاً الشعراء وغير الشعراء اليساريين العرب، وفي العالم الثوري والاشتراكي عموماً في تلك الفترة. وعلى ذلك سنسلط الضوء عليهما، وفقاً لما تضمنتها السياقات الشعرية.

1- فيديريكو غارسيا لوركا :

يُعدُ فيديريكو غارسيا لوركا، من أبرز الشعراء الأجانب المعاصرين، الذين تأثر بهم الشعراء العرب، وانطلقوا في الواقع، في تأثرهم هذا، من موقفين اثنين: أولهما، الموقف السياسي، إذ تبنى لوركا موقفاً مناهضاً للدكتاتورية الفاشية التي كانت قائمة آنذاك بأسبانيا، وعَدُوه في ضوء موقفه هذا، يساريّاً أمميّاً، سقط في سبيل الجمهورية، ومناهضة الفاشية، فكان موقفهم منه موقفاً أمياً، وفقاً للمصطلحات السياسية الاشتراكية، فاتفقوا معه إيديولوجيا، في ضوء التقسيم السياسي والإيديولوجي الذي كان قائماً، قبيل انهيار المنظومة الاشتراكية. أما الموقف الثاني والأخير، يعود إلى أن لوركا كان شاعراً، وعبّر عن مواقفه السياسية، والإيديولوجية

عبر كتاباته الشعرية، فأراد بعض الشعراء العرب، أن يجمعوا بين الموقف السياسي والإيديولوجي، وقول الشعر المعبر عن هذا الموقف، وهو ما وجدوه في لوركا. ولوركا الذي ولد في 5 يونيو (حزيران) 1899، بقرية فونتيبفا كيروس، قرب غرناطة في الأندلس، كان قد أصدر أول كتبه «انطباعات ومناظر» في سنة 1918، بعد زيارة قصيرة قضاها في مدريد، وفي سنة 1921، نشر أول مجموعاته الشعرية «كتاب الأغاني»، كما كانت أولى مسرحياته هي «سحر الفراشة». وتعد مسرحيته «ماريانا بينييدا» التي عرضت عام 1927(*)، تحدياً صارخاً لدكتاتورية «بريمو دي ريفييرا»[1] أما ظروف موته، فيبدو أن هناك إجماعاً على إعدامه رمياً بالرصاص على يد قوات الكتائب الأسبانية الفرانكفونية[2]، التي رأسها الجنرال فرانثيسكو فرانكو، تلك التي بدأت تتكون في شمال المغرب، وكانت تعرف بالقوات الوطنية، فعبرت إلى أسبانيا بادئة بالحرب الأهلية، ويقال إن قتله كان وهو في طريقه من غرناطه إلى مسقط رأسه «فوينتي باكيروس»[3]. ولئن زعم البعض أن قتله قد تم في ظروف غامضة[4]، فإن هذا البعض، كان ممن يبدي تعاطفاً مع قوات الكتائب الأسبانية، ومناهضة للجمهورية.

كتب محمود درويش قصيدة أسماها «لوركا»، على اسم الشاعر الأسباني فيديريكو لوركا نفسه، من ديوانه «أوراق الزيتون»، حاول فيها أن يصور المأساة التي جرت بسبب مقتله، وقد احتسبه شهيداً، وتكلم عن فروسيته، وجسارته، وعن شعريته الثورية، وعن حزن أسبانيا كلها لمقتله. لقد قدم محمود درويش تحليلاً دراماتيكيّاً لمأساة قتل لوركا، وأدخلها (أي عملية مقتله)، في أجواء من الحزن

(*) نشر لوركا، مجموعته «أغانٍ غجرية» عام 1928، وفي سنة 1930، كتب عدة قصائد، بعد رحلة إلى نيويورك، وكوبا، جمعت في كتاب بعنوان «الشاعر في نيويورك»، كتب لوركا عدة مجموعات شعرية، منها «أغاني الكونتوجوندو» «قصيدة إلى والت ويتمان»، أما مسرحياته فقد كتب منها «محراب دون كريستوبال»، و«عرس الدم»، و«برما»، و«روزتيا أو لغة الأزاهير»، «منزل برنادا آلبا». انظر كتاب فيديريكو غارسيا لوركا، «وداعاً ياغرناطة»، السابق، ص ص 5، 6.

(1) فيديريكو غارسيا لوركا، وداعاً يا غرناطة، تر، أحمد سويد، منشورات مكتبة المعارف، بيروت، بدون، ص 5.

(2) نفسه، ص 6.

(3) فيديريكو غارسيا لوركا، الزفاف الدامي، ترجمة وتقدم حسين مؤنس، مراجعة، محمود علي مكي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، والطباعة والنشر، القاهرة، بيروت، ص 22.

(4) نفسه، ص 22.

الشديد، والمأساة الإنسانية برمتها، في سياق علاقة الشاعر/ الجمهور من ناحية، ومع السلطة الرجعية الطاغية من ناحية أخرى، إنها إحدى الصور المتجلية لهذه العلاقة، وسياق تاريخي من سياقات قمعها، وعنفها ضد الإنسانية، وضد الفكر والثقافية، وضد الشعر برمته:

عفواً زهر الدم، يالوركا، وشمس في يديك

وصليب يرتدي نار قصيده

أجمل الفرسان في الليل .. يحجون إليك

بشهيد .. وشهيده[1]

ويُظهر مقطع آخر، مأساة الشعر في أسبانيا بعد رحيل لوركا، إذ أن اغتيال لوركا، جسَّد اغتيالاً للشعر كله، ودعنا نجعل النص، يكشف لنا عن هذه المأساة، ونلم به بقايا شاعر فذ اغتالته سلطة غاشمة:

لم تزل أسبانيا أتعس أمّ

أرخت الشعر على أكتافها

وعلى أغصان زيتون المساء المدلهمّ

علقت أسيافها[2]

ولقد انتهى درويش في ديوانه «لا تعتذر عما فعلت»، إلى توارد خواطر، أو كما أراد أن يطلق عليها توارد مصائر، حينما استدعى بيتاً لأبي تمام، يقول فيه: «لا أنت أنت ولا الديارُديار»، وبيتاً آخر للوركا يقول فيه «والآن، لا أنا أنا / ولا البيت بيتي»[3]. فأراد في «توارد خواطر»، أن يعرض للبعد التاريخي العربي وتأثير الموروث الثقافي الشعري العربي على لوركا، المولود في غرناطة، وهو ما يؤكد صلته بالجذورية العربية، أما في قول درويش «توارد مصائر»، فيريد أن يشيع جواً من الحميمية بين الشاعرين أولاً، وجوّاً آخر، بينه هو وبينهما معاً، وأخيراً بين الشعر والجمهور من جهة، والسلطة من جهة أخرى.

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، السابق، ص 68.

(2) نفسه، ص 69.

(3) محمود درويش، انظر مقدمة ديوان «لا تعتذر عما فعلت»، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، 2004م، ص11.

وكان عبد الوهاب البياتي أشد أعجاباً بـ «لوركا»، حملت سياقاته الشعرية إشارات عديدة دالة عن مأساته، ففي قصيدة «الرحيل إلى مدن العشق» يبكي لوركا، كما يبكي ناظم حكمت، وإيلوار، والمتنبي، وأبا تمام؛ مثلما تبكي ليلى المجنون «قيس بن الملوح»، وعائشة تبكي الخيام. وفي قصيدة «الزلزال»، التي أهداها إلى الشاعر «عبد اللطيف اللعبي ورفاقه»، يصور البياتي كيف اغتالت الفاشية لوركا:

العاشق الأندلسي عصبوا عيونه وقتلوه

قبل أن ينتصف الليل وقبل أن يصيح الديك[١]

لقد حول البياتي رؤوس الفاشية إلى ثيران في مدريد، ولوركا مصارعها في الحلبة، يصارعها بأشعاره، وبنضاله، ومقاومته لها دفاعاً عن الجمهورية، هذه الصور حملتها قصيدته «خيط النور» وفيها يقول:

رأيته يصارع الثيران في مدريد

يغزو قلوب الغيد[٢]

ويقول في مقطع آخر، عن موته مناضلاً شريفاً، يلقى مصرعه، وهو مضرج بالدماء:

يكتب فوق حائط السجن، وفوق جبهة المدينهْ

أشعاره الحزينه

مناضلاً يموت في مدريد

مضرجاً بدمه وحيد

رأى سعدي يوسف، في وجوه البائسين لوركا يبحث عنهم، ولا يعز سعدي هو كذلك، عن تصوير واقعة قتله. يبحث في المكان الذي قتل فيه، عن ضحية من ضحايا السلطة الفاشية، إنه يقدم لوركا من خلال إشكاليته المعروفة مع السلطة، وفي إطار مقاومته لبقاء الجمهورية، التي كان شاعرها. أراد أن يخلق من هذه السياقات الشعرية محايثة واضحة من حيث هو يعيش هذه الأزمة مع السلطة،

---

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان «سيرة ذاتية لسارق النار»، ص 27.

(2) عبد الوهاب البياتي، ديوان «الذي يأتي ولا يأتي»، القاهرة/بيروت، دار الشروق، ط4، 1985، ص 52.

مثله مثل غيره من الشعراء العرب الذين حددوا لأنفسهم مواقف معادية لهذه السلطة، بقدر ما حددت هي أولاً مواقف معادية منهم.

كتب، لذلك سعدي يوسف قصيدته «غرناطة» كاشفاً عن الدور الذي لعبه لوركا، والمصير الذي لاقاه فيما بعد. وكان اختياره عنوان القصيدة مقصوداً، من حيث هو محل ولادة لوركا، في الظاهر، ومن حيث هو عاصمة عربية وإسلامية قديمة في الأندلس، وكانت تمثل موقعاً عزيزاً في قلوب العرب والمسلمين قاطبة. يتطابق على هذا النحو المكان، في الدلالة الأولى مع مكان الولادة، وعلى كونها تحمل اسماً، وطابعاً عربيّاً، يشكل نسقاً فكريّاً، وإيديولوجيّاً مع ما جرى من أحداث في أسبانيا ذاتها، ويتشكل النسق الآخر، من حيث دلالتها الباطنية، مكاناً عربيّاً، لشاعر هو سعدي يوسف، الذي يرثي أناه من واقع رثائه للآخر «لوركا»، الذي يشكل امتداداً لأنا، أما من حيث استدعائه لقصر الحمراء فهو يجسد دالة من دوال هذه المحايثة:

منتصف الليل

في «البائسين» أراك تبحث في الظهيرة

لقد اطفئت الحمراءُ.

ووراء بهرجة المدينة والمخازن. عن حكاياك الصغيرة

في الساحة

عن منشدٍ أعمى. وزاوية تدورُ بها القصائد

عيناه. في الساحةْ

سريةً، عن ذلك السفحِ الذي قتلوا به لوركا وعن - قصائدْ

خطوتُه. في آخر الساحةْ

لما تزلْ مطويةَ الأهدابِ ترقد بانتظارِكْ.

ويقول في مقطع آخر:

متسائلاً عن شاعرٍ قتلوه. وانفجر الجواب:

وفي الشارع قيثارةْ

«لوركا؟ أجل ... لوركا؟ درسناه». وتتبعُكَ الكلابْ[1]

---

[1] سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، م/1، السابق، ص 359.

ولم تكن هذه القصيدة الوحيدة التي ذكّرنا بها سعدي يوسف، بـ «لوركا»، بل ذكره، في قصيدة أخرى هي «ثلاثية الصباح». لقد كان لوركا نموذجاً لشخصية شاعر مناضل استحوذ على إعجاب الشعراء العرب، ومن ضمنهم عبد العزيز المقالح، الذي كتب قصيدته «الشاعر الشهيد»، التي أهداها إلى روح شارع الثورة اليمنية، الشهيد محمد محمود الزبيري من ديوانه «لابد من صنعاء»، وأقام فيها نوعاً من المطابقة بين لوركا شاعر الثورة الأسبانية، والزبيري شاعر الثورة اليمنية، الأمر الذي يكشف عن تأثر المقالح بهذين الشاعرين، المقاومين للسلطة، والمحفزين للثورة، لذلك فمن خلال «لوركا»، الذي شبه المقالح الشاعر الزبيري به، تبرز مجالات التشابه بينهما، ورغبة الشاعر بأن يصور الزبيري، لوركا اليمن، الذي قُتل بالطريقة نفسها التي قُتل بها لوركا الشاعر، وهي طريقة الغدر، والاغتيال، وبخنجر الارتزاق:

«لوركا» هنا جثة بلا قبر
تمزق الحراب جسمه الصغير
وأنت يا أخا «لوركا»
هنا .. تقضي بنفس الخنجر الحقير
نفس الوجوه لو نظرت
نفس الكف والأجير[1]

2- **بابلوا نيرودا:**

سنجد، بالطبع، عدداً من أسماء الشخصيّات الشاعرة الأجنبية التي استدعيت إلى النص الشعري المعاصر، منها بودلير، وإيلوار، وريلكه، ورامبو، ناظم حكمت، البيركامي، وغيرهم من الأسماء، والشخصيات الأجنبية التي أثرت بشكل أو بآخر على شعرائنا العرب، وودُوا لو أنهم يقدموها إلى القارئ العربي، لكي يتعرف عليها، ويعرف مدى تأثير هؤلاء الشعراء الأجانب على الشاعر، الذي يستدعيهم، ومدى معرفته هو ليس بشعر الآخر فحسب، بل في ثقافته الغربية، ما يعطي انطباعاً، عادة، لدى المتلقي (القارئ) للنص، بثقافة عالية متميزة، متكونة لدى مؤلف النص المكتوب، وبأنه قد قرأ هؤلاء الشعراء الأجانب، وقرأ ثقافتهم، وآدابهم، وما يمنح القارئ أحساساً — قد يكون مبالغاً فيه أحياناً — بقدرات خارقة يمتلكها هؤلاء الشعراء.

---

[1] عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، السابق، ص 65.

وأيّاً كان الأمر، فإن حضور بعض هذه الأسماء، قد ارتبط في الواقع، بإشكالية علاقتها بالسلطة، ومن هؤلاء الشعراء الأجانب، إلى جانب لوركا، الشاعر بابلوا نيرودا الذي راح ضحية الفاشية في تشيلي، وناظم حكمت الذي مثل اتجاهاً سياسيّاً وإيديولوجيّاً مغايراً لتوجهات السلطة التركية أنذاك. وفي هذا الإطار، كتب عبد الوهاب البياتي قصيدة «القربان»، إلى بابلوا نيرودا، مصوراً جريمة اغتيال بابلوا نيرودا، شوارع شيلي؛ ومصوراً وقد تحولت إلى مقاصل للموت، والذبح، وإلى سبحون للأبرياء، وللشعب، ولغيرهم من الوطنيين، وكيف تحولت إلى ثكنة عسكرية من الجنود، والدبابات، والمدافع:

رأيت «نيرودا» مع الهنود في مذابح «الأنديز»

في مطارح القارة حيث الجوع والإنجيل والمنشور

في الشوارع العارية — المسالخ — السجون

حيث المدفع — الدبابة — البيان في الإذاعة — الجريدة الصفراء

ينهي دورة الفصول،[1]

ويقول في مقطع آخر، يقدم فيه، صورة مأساوية للقمع السلطوي، وعنفها في الشوارع، تلك التي ترمز إلى الحضور الجماهيري، والرفض الشعبي لهذه السلطة، وكيف تحوّل هذا الشاعر «نيرودا»، إلى رمز نضالي يمجده هذا الوجود الشعبي هكذا البياتي لأن دائماً نصيراً للثورة في أي مكان في العالم، فعائشة (الثورة) سواء في بغداد، أو في سنتياغو، أو في مدريد، هي مطلب فردي وجماعي بالنسبة إليه:

رأيت الدم في شوارع القارة مكتوباً به الإنجيل والمنشور

مطبوعاً به جبين نيرودا

على طوابع البريد والأبواب.[2]

ولقد انجذب عبد العزيز المقالح، إلى شخصية بابلوا نيرودا، واقترب من ملامسة إشكاليته مع الآخر السلطوي الفاشي، ويشيع نص كان قد كتبه بعنوان «الظلام يسقط على سنتياغو»، جوّاً من التراجيدية المأساوية، التي تحكي تفاصيل

---

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان «سيرة ذاتية لسارق النار»، السابق، ص ص 42، 43.

(2) نفسه، ص 45.

متسلسلة لواقعة اغتياله، بدءاً من إشاعة أجواء الرعب الذي يحل بالمدينة «سنتياغو»، تلك التي قد تأخذ قارئ النص قليلاً إلى الوراء، الزمني، حيث «أبولو»، و«الألمب»، مروراً، بصوت بابلوا، المعبر عن صوت الأمة، وانتهاءً بجريمة اغتياله على أيدي «الجنود البرابرة». يعري النص، هنا، السلطة، عبر تصوير جثث الأبرياء في الشوارع. ومهّد لذلك كله –بالاقتباس الذي استدعاه الشاعر، من إحدى كتابات بابلوا نيرودا وفيه يقول نيرودا:

«تسألون لماذا في شعره لا يتحدث عن

الأحلام والأوراق، عن البراكين العظيمة

في وطنه الأصيل. تعالوا لتروا الدم في

الشوارع تعالوا لتروا : الدم في

الشوارع».[١]

هذا التقديم يعد الاقتباس الثاني الذي استدعاه المقالح من بابلوا نيرودا، فقد اقتبس قبل ذلك في قصيدته «إلى الفنار» من ديوان «هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي» اقتباساً آخر من بابلوا نيرودا، ما يفضي إلى تأثر الشاعر بمأساة اغتياله البشعة، وتعاطفه مع موقفه السياسي والإيديولوجي المناهض للسلطة الفاشية في تشيلي. وسنقتبس من قصيدة «الظلام يسقط على سنتياجو» هذا المقطع الذي يعري والسلطة:

الظلامُ،

الدماءُ،

الدماء.. الظلامُ[٢]

ويقول في مقطع آخر:

من يستطيع المثول أمام «أبولو» وقد سقط الليل فوق

مدينته،

وتخيَّر من بين أبنائه واحداً كان صوت الضمير الذي

---

(1) انظر: ديوان عبد العزيز المقالح، السابق، ص 592.

(2) عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، نفسه، ص592.

يمنح الكلمات نهارها،
والحروفَ نضارتها،
ويعيد لها الدفء حين يكون الصقيع جليدا،
وتنكفئ الشمسُ خلف خطوط الغمام؟
المدينةُ أسلمتِ الروح،
والديدبانَ
وشاعرها أسلمَ الروح،
من سيصلي لهم؟ من يصلي عليهم؟
حراب الجنود البرابرة المتخمين تسير على جثث
تدهسهم عربات أم القيح والعفن الهمجي،[١]
ويقول في مقطع آخر ثالث من القصيدة ذاتها:
سنتياجو تموت
ولكنها تتنفس في رئة الشمس[٢].

4- إشكاليّة الهُويّة: «إشكاليّة الصراع مع الآخر»

أ- مفهوم الهُويّة (الاصطلاحي والشعري):

انتهى مصطلح «الهوية» مؤخراً، إلى إثارة تفاصيل إشكالية متعددة، منها ما يدخل في تفاصيل علاقة الأنا الفردية بالآخر (الفردي والجماعي)، ومنها ما يتعلق بعلاقة الأنا الجمعية بالآخر الجمعي. وتبرز هذه الأنا حاملة لخصوصيتها، مدافعة عنها إزاء رغبة الآخر في نفيها، وإدخالها في سياق آخر يصور خصوصيته هو أي (الآخر)، ولكي تلبس قناع الآخرين «الهم»، أو «الهو» الغربي. هذا الأمر يتكرس رغبة من قبل الآخر، في تحويل هوية الأنا الجماعية -مجموع الأنوات التي تمثل خصوصية واحدة إلى صورة منسوخة لهوية الآخر، والى قناع جمعي تلبسه الجماعة (الأنا الجمعية)، هويةً جديدةً لها، مبتورة الجذور، تنخرط في سياق هوية الآخر، مكتسبة لخصوصياته.

---

(1) نفسه، ص ص 593، 594.
(2) نفسه، ص 597.

وأحسب أنه، في الوقت الذي أخذ هذا المصطلح يتجاوز تعريفاته الضيقة السابقة، الذي يقوم في الأصل على مقابلة معنى الهوية، بالمعنى المتعلق بالتعرف على الشخصية، وفقاً للأنماط النفسية التحليلية، فإن متحولات عميقة، وتوسعات بنائية، حصلت في طبيعتها، حولتها إلى بنية تكوينية تعبر عن ظاهرة لافتة، انسربت إلى مفاهيم عدة، منها العولمة، والثقافة، والحضارة، والأيديولوجيا، والسوسولوجيا. وأخذ هذا المصطلح يثير – في ضوء ذلك – حساسيات سياسية، تتعدى قراءتها البعدين التاريخي والمعاصر.. وعلى الرغم من حضور هذه الظاهرة، أي ظاهرة «الهوية والانتماء» في المراجع التاريخية، تلك التي قرأت أزمنة الصراع بين ثنائيات متناقضة في الهوية، وتحدثت عن تاريخ من المعارك الحربية بينهما، صورت خلالها هذه الوقائع، بوصفها دفاعاً عن الدين، والعرض، والمكان، وبوصفها تمثل هوية الإنسان، فإن حضور هذه الظاهرة المعاصر اللافت، تفاقم مؤخراً مع ظهور أفكار العولمة، وبالأحرى مع كتابات هينجنتون لاسيما مع ظهور كتابه «صدام الحضارات».[١]

وكتابات ياكوهاما، تلك التي حصلت على اهتمام واسع من قبل الباحثين سواء المؤيدون أم المعارضون، منهم، والتي أقامت أساساً محورياً لها على قاعدة علاقة الأنا بالآخر.

هذه التوسعات الحاصلة في بنية هذا المصطلح، جعل منه «مفهوماً إشكالياً»، كما يذهب إلى ذلك رونالد روبرتسون[٢]، في حين رأى فيه جين.ب. تومبكنز مفهوماً «غنياً وغامضاً».[٣] وعلى الرغم من تصدي ناثان لييتس Natan Leites لهذه الكلمة (أي الهوية)، ولاحظ أنها «استعملت وأُسيء استعمالها في الصميم..»[٤]، فإن محمود أمين العالم، حدد دلالتها في إطار تحديد دلالات مصطلحات أربعة، أحدها مصطلح الهُويّة، هذه المصطلحات «هي: الثقافة، والهوية، والحضارة، والعولمة»[٥]،

---

(1) هينجنتون.

(2) رونالد روبرتسون، العولمة، (النظرية الاجتماعية والثقافية الكونية)، تر/أحمد محمود، نور أمين، مراجعة وتقديم محمد حافظ دياب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1988، ص 213.

(3) جين. ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ (من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية)، ترجمة حسن ناظم – علي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص، 217.

(4) نفسه، ص 217.

(5) انظر: مقال محمود أمين العالم، العولمة والهوية الثقافية، مجموعة من الباحثين، إشراف جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص375.

وهو يرى أن هناك «تداخلاً أو عدم تحديد دلالي بين الثقافة والحضارة»[1]. ما يفضي إلى القول: إن الحديث عن مفهوم الهوية يتكرس عمليّاً، ويتفاقم حضوره الفكري والثقافي والسياسي، وفقاً لترابطه مع مصطلحات أخرى تتداخل في سياقته، وتسهم في بنائه، وتتصاعد من خلالها مقولاته، مع تصاعد منجزات هذه المصطلحات الأخرى.

ولعل البدايات الأولى التي أسهمت في إعطاء هذا المصطلح حضوره المعرفي والعلمي الأول، تمثلت في تداوله؛ مصطلحاً نفسيّاً، أسهم إريك إريكسون Erik Krikson في تقديمه، وفي انتشاره في مجال علوم التحليل النفسي، وفي غير نطاق هذا المجال، ولكن إريك إريكسون جسد أربعة معانٍ يقوم عليها هذا المصطلح، اقترحها للكشف عن العلاقات المتكونة من جراء توضيح مصطلح الهوية، على أن أيّاً منهم، أو جميعهم يكون ممكناً في أي استخدام، وهذه المعاني الأربعة «توعي الفرد باستمرارية وجوده الزماني، وتعرفه على وعي الآخرين بوجوده، وزيادة على ذلك وعيه باستمرارية أسلوب فرديته ووجودها، وتوافق أسلوبه الشخصي مع المعنى الذي يكونه عن أساليب الآخرين المهمين بالنسبة إليه في مجتمعه الراهن.»[٢].

يستعين جين تومبكنز، في إطار تحديد مجالات وصف موضوع «الهوية»، بأكبر منظّري مصطلح الهوية، كما يقوم، هاينز لختنشتين Heinz Lichtenstein بتبيان الحالة عندما يتم وصف «شخصية» ما أي شخص آخر، أو محاولة وصف هوية هذه «الشخصية» الـ Personality، يقول هاينز لختنشتين عن هذه العملية «فإننا نقوم بتجريد ثابت من سلسلة لا متناهية من التحوّلات الجسدية والسلوكية التي تحدث خلال حياة الفرد بأسرها»[٣]، وعلى هذا النحو يفترض تومبكنز أن نكون دقيقين «بخصوص الفردية من خلال اعتبار الفرد كائناً حيّاً بمعزل عن المتغيرات التي تطرأ على موضوعة هوية معينة»[٤]. وإذ خلص ناثان لييتس في كتابه الذي كرسه لهذا الغرض، بعد أن أشار إلى استعمال الكلمة السيئة لها، إلى أن كلمة الهوية «لم تعد قادرة على أن توفر أي معنى واضح، وسوف تؤدي الكلمة الأقدم

---

(1) نفسه، ص 375.

(2) جين. ب. تومبكنز، السابق، ص 217.

(3) نفسه، ص 217.

(4) نفسه، ص 217.

«الشخصية character» ذلك الدور بصورة أفضل تماماً»[1]، فإن أغلب الباحثين يستعلمون كلمة «الهوية»، ويرونها أكثر تعبيراً عن المضمون. أما محمود أمين العالم، فقد عرف الهوية «باعتبارها الذاتية الثابتة المنغلقة على نفسها، والمكتفية بذاتها»[2]، ويرى أن مفهوم الهوية «ليست أقنوماً ثابتاً جاهزاً نهائيّاً، كما قد يفهم أحياناً، وإنما هي مشروع مفتوح متطور على المستقبل، أي متشابك مع الواقع والتاريخ. وفضلاً عن هذا، فهي ليست أحادية البنية، أي لا تتشكل من عنصر واحد لها، هو العنصر الديني وحده، أو الإثني القومي وحده، أو اللغوي وحده، أو الثقافي الوجداني والأخلاقي وحده، أو المصطلحي وحده، أو الخبرة الذاتية أو العملية وحدها. وإنما هي حصيلة تفاعل هذه العناصر جميعاً. وإن برز إلى الصدارة أحد هذه العناصر على العناصر الأخرى. في هذه المرحلة، أو تلك من مراحل التاريخ في إطار بعض الشروط الموضوعية السائدة أو الطارئة».[3]

وفي ظل عالم يزداد ضغطاً وتتعدد فيه المكونات العرقية داخليّاً وخارجيّاً، وتتنوع فيه الانتماءات الإثنية، يرى رونالد روبرتسون أن «أوضاع التعرف على الأنا الفردية والجمعية، وعلى الآخر الفردي والجمعي، تظل أوضاعاً أكثر تعقيداً من أي وقت مضى»[4]، وسيزداد الحصر، والفرز على ما نعتقد لتخفيف الضغوطات على الأنا مقابل تحويلها إلى الآخر. وعلى هذا الأساس ستغدو مع هذه العملية، عملية أخرى أكثر أهمية وهي قراءة هذه العلاقة بين طرفي الأنا والآخر في عمقها التاريخي والمعاصر؛ مسألة ذي أهمية كبرى، تتعاظم أهميتها مع دخول هذه العلاقة مجالات أكثر تعقيداً. لهذا كله، كانت من نتائج انشغال برنارد ماكجرين، الذي تحدث عن «النسق السلطوي لتأويل الاختلاف عند الآخر وتفسيره»، في مجال دراسة المصطلحات والمفاهيم منذ القرن السادس عشر،وحتى مطلع القرن العشرين، أن عاين تحولات اغتراب الآخر غير الأوربي، ومنها الأنا «النحن»، والذي جرى تأويله وفق الرؤية المسيحية في القرن السادس عشر، القائم على النظرة التنويرية تجاه الآخر، فوجدها ماكجرين أنها كانت تنطلق «بوصفه جاهلاً، ومن

---

(1) نفسه، ص 217.

(2) انظر: محمود أمين العالم، السابق، ص 375.

(3) نفسه، ص 376.

(4) رونالد روبرتسون، السابق، ص 214.

استخدام القرن التاسع عشر للزمن بوصفه محصوراً بين ما هو أوربي، وما هو آخر غير أوربي، إلى توظيف القرن العشرين للثقافة»[١]، وفي رأى روبرتسون أن هذا التناول يعد «مهمّاً من حيث إنه يجذب الانتباه تحديداً إلى النماذج الأساسية الحضارية لبناء الهوية وتجسيدها، لكنها رغم ذلك، تميل إلى إهمال التأويلات الشرقية والحضارية الأخرى للغرب، كما تهمل أيضاً في الغالب، وما يطلق عليه بنيامين نلسون الالتقاءات عبر الحضارية، كما أنها لا تطرح بصوت عالٍ السؤال المعاصر الحاسم لبزوغ نمط سلطوي عالمي، أو لبزوغ أنماط تثير مساءلة عالمية لتأويل اختلاف الآخر وتفسيره»[٢]. على أن هذه النظرة الناقصة هي التي تجعل مسألة تفسير الآخر الذي هو «النحن»، من قبل أنا «الهم» تهمل كثيراً من الحقائق والثوابت، لأن المصالح الاقتصادية، والسياسية، والهيمنة بالقوة تتغلب على الفهم الواعي والواقعي من قبل الغرب للآخر، وعليه تهمل أبسط شروط التعامل معه، فهي لا تريده إلا نسخة مكرره منه، ولذلك تبدو الأعمال الإبداعية للمهمتين بالنسبة للآخر الأوربي المتعالي، وصاحب المركزية بكل شيء، مناهضة، ومقاومة لإثبات هويتها، والتمسك بها، بل تقويتها في هذا الآخر الذي لا يرى في المرآة غير هويته وذاته.

ويستوضح رونالد روبرتسون أنه «مهما كانت الهوية الفردية والجمعيّة مبنية في أغلبها... فإن هناك على أية حال طرقاً غير متفق عليها بلا شك لممارسة الهوية في أي زمان ومكان. وفيما يضحى العالم بأكمله مضغوطاً أكثر تصبح أسس ممارسة الهوية شراكة باطّراد. وبطريقة إشكالية أيضاً، حتى لو التقى العالم والهوية في الوقت نفسه»[٣]، ولم يوضح روبرتسون مستويات هذه الشراكة، وكيفياتها، فهو ربما نظر إليها من موقف العولمة، فهل هذه الشراكة قائمة في الأساس على فهم خصوصيات الغير، وتفهمها في ظل حوار متكافئ بريء غير تعسفي. لا يشترط إجبار الأنا على طاعة الآخر، والعكس. ولئن كان موضوع الهوية موضوعاً على الدوام إشكاليّاً، فإن روبرتسون يذكر ما طرحه بيك وجيدنر من برامج «لتجسيد الهوية كقاعدة ما قبل صراعية كشرط مفترض لبرامج تربوية

---

(1) نفسه، ص 214.

(2) نفسه، ص 214.

(3) رونالد روبرتسون، العولمة السابق، ص ص 204، 205.

بتجسيد دعوى الهوية»[١] وكان قد ناقش ما أسماه الخيار الاضطراري «بالرجوع بشكل خاص إلى الدين»[٢] وإن كان برأي روبرتسون أن تشخيص هذه الميول «لا يرتبط في حد ذاته، ولا تلقائياً بسؤال الأسس الثقافية لممارسة الهوية»[٣].

تربط الاتجاهات اليسارية نشوءة إشكالية الهوية بالعولمة الرأسمالية، وبالهيمنة الأمريكية خصوصاً، كما يرى بعض الباحثين أن الثقافة يتم توجيه إنتاجها «بفعل منطق الرأسمالية المتأخرة»[٤]. ويذهب محمود أمين العالم إلى أنه في مقابل الهيمنة الرأسمالية والأمريكية تحديداً، تنشأ «النضالات من أجل الخصوصيات القومية والهويات الثقافية إلى غير ذلك»[٥]. وفي ضوء الرغبة في توحيد ثنائية العلاقة بين الكوني والخاص، لتكون الهوية كونية، فإن علاقة تنافرية وتضادية بينهما تنشأ بقوة، يكون فيها الخاص «الخصوصي» أكثر تنافراً من الكوني، يتحصن ضد الكوني ولا يشاركه إلا مرغماً في حدوده، تظل محافظة على نمطها الإشكالي، تلتقي معه في حدود الضغوط التي تمارسها الهيمنة، وتفترق في حالة الإحساس بزوال هذه الضغوط أو التقليل منها، وقد تتصاعد في مقابل عنوة الهيمنة، والسيطرة الصادرة من القوى الكبرى. وفي نظر محمود العالم أنه «ليس هناك ما هو أخطر على ثقافتنا وإنسانيتنا عامة – من الدعوة إلى الاستسلام لهذه العولمة والهيمنة الرأسمالية باعتبارها قدراً لا فكاك منه تاريخيّاً، وبالتالي الدعوة إلى حتمية الاندماج، أو التكيف الهيكلي معها دون تحفظ أو مراعاة للخصوصيات، والهويات الثقافية، والمصالح القومية»[٦]، ويتمثل عنده البديل «في الدفاع عن الهويات الثقافية، وانفتاحها عقليّاً، وعمليّاً، ونقديّاً، وإبداعيّاً على تنوع حقائق العصر والواقع، وتنمية قدراتها على امتلاك مفاتيحها امتلاكاً معرفيّاً، وعلميّاً».[٧]

وأحسب أن وجود هذه الظاهرة في نسقها الإشكالي، أي إشكالية الهوية، منذ ما قبل التوسع الاستعماري الحديث «الكولونيالية»، قد تم حضورها، مع المحاولات

---

(1) نفسه، ص 215.
(2) نفسه، ص 215.
(3) نفسه، ص 215.
(4) نفسه، ص 217.
(5) انظر: محمود أمين العالم، السابق، ص 381.
(6) انظر: نفسه، ص 382.
(7) نفسه، ص 383.

العسكرية الصليبية السابقة القديمة التي توسعت في أراضي الغير، ومحاولة تحويل أناس هذه المجتمعات نحو هويات المستعمر أو «الغازي»، «ذلك أن اكتشاف أراضٍ تسكنها شعوب أخرى ذات حضارات خاصة بها، يثير قضايا أساسية حول الهوية، وحول العلاقة بالمكان، وحول الحق في إطلاق الأسماء على الشعوب والأماكن والأشياء»[١]، ولقد تبلور موقف سوزان باسنيت النقدي لما بعد الاستعمار، من البدايات التي أدت إلى إثارة قضايا الهوية، تحديداً مع رحلة كولمبوس الاستقصائية لأمريكا الشمالية؛ الأمر الذي أدى إلى تقسيم العالم إلى دول مستعمرة قامت باستعمار بلدان أخرى، وأخرى كانت واقعة تحت ظل هذا الاستعمار، فقامت على هذا الأساس حركة نقدية سميت ما بعد الاستعمارية، أو «ما بعد الكولونياليّة» تأسيساً على الكلمة الإنجليزية Colones. وترى ماري تريز عبد المسيح فيها، أي الحركة النقدية، «شهادة على التوازنات غير المتكافئة للتمثيل الثقافي على الساحة العالمية،... فالمنظور الذي اكتسبه نقد ما بعد الكولونياليّة نشأ عن التجربة الكولونيالية التي خاضتها ضعوب العالم الثالث، والتي عانت وطأة استيطان أراضيها»[٢]، أما الدور الذي تقوم به هذه الحركة الناشئة في دول العالم الثالث، والمعبرة عن الجماعات المهمشة فيها هو «... تعرية أيديولوجية خطاب الحداثة، بمفهومها الأوروبي، والتي أباحت فيما أباحت عمليات التحديث ونشر المدنية، استناداً إلى نظرية التفوق العرقي، ثم تفسير الواقع الناتج عن فعل الاستيطان من زاوية أحادية، تسعى لإضفاء صفة الطبيعة على الأوضاع التاريخية المتردية الناجمة عن اللامساواة في فرص التنمية التي تعرضت لها الأمم، والأجناس، والجماعات، بفعل الأوضاع الكولونياليّة المهيمنة»[٣]، وفي مستوى آخر يختص بالتنظير النقدي، فإن مشروع ما بعد الكولونياليّة يدرس «... الأعراض الاجتماعية المتمثلة في افتقاد المعنى وحالات الهوية المنقسمة على ذاتها نتيجة ظروف تاريخية متعددة، والتي يستحيل تفسيرها من منظور الصراع الطبقي»[٤].

---

(1) سوزان باسنيت، الأدب المقارن «مقدمة نقدية»، ترجمة: أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص 82.

(2) انظر: ماري تريز عبد المسيح، مقالة بعنوان «ما بعد الكولونيالية» (قراءة أولى)، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع180 نوفمبر 1997، ص10.

(3) انظر: ماري تريز عبد المسيح، السابق، ص10.

(4) نفسه، ص 10.

وتقوم الدراسات الاجتماعية، ومنها تلك التي تبحث في حياة الفئات المهمشة، وظروفها الاجتماعية، سواء أكانت على المستوى الداخلي بين الفئات المهمشة وغيرها من الفئات، أم على الصعيد العالمي، مثل ظاهرة «الغجر»، في البحث عن آثار الهوية فيها. أما ما يقوم على مستويات البحث الثقافي، في البحث عن موضوعات الهوية، فإن منها ما يتناوله الإبداع الأدبي على النحو الذي قام به الأدب الأفريقي من «رد فعل ضد المنظور الأوربي»[1]، الذي أفضى في بداية الأمر «إلى مرحلة من المعارضة»[2]. وترى سوزان باسنيت أن رد الفعل الإفريقي[*] هذا للنقد الذي أطلق عليه شنيوا أشيبي «النقد الاستعماري»، «والذي يتسم بالاعتقاد في تفوق الأعمال الأدبية للعالم الهيليني والمسيحي – اليهودي أدى أحياناً إلى موقف من تأكيد الذات يتسم بالعدوانية، كما أدى إلى مناقشات جادة بين النقاد الإفريقيين في أوقات مختلفة حول مقاومة النماذج الأوربية»[3]، ومن ضمن ما أوردته باسنيت، لتأكيد هذه المقاومة لنماذج الأدب الأوربي، ما استدعته من نص مقدمة رود ولفو جونزاليس Rudooifo Gonzalez (لطبعة عام 1967م) لقصيدته الطويلة «أنا جواكين» وفيه يقول: «لقد أصبحت قصيدة «أنا جواكين»[**] مقالاً

---

(1) سوزان باسنيت، السابق، ص 85.

(2) نفسه، ص 85.

(*) قام نجوجي وايثونجو Wgugi wathiong، بالتعاون مع مجموعة من زملائه بإلغاء قسم الأدب الإنجليزي من جامعة نيروبي، وإنشاء قسمين للدراسات المقارنة بمفهومها الواسع، قام بتخصيص أحد هذين القسمين لدراسة الملفات والآخر لدراسة الأداب، ولقد أوضح نجوجي في مقاله «حول إلغاء قسم الأدب الإنجليزي» «أن الاستمرار في تدريس التراث الإنجليزي داخل سياق أفريقي تجعل من أفريقيا امتداداً للغرب» انظر باسنيت ص 85.

(3) نفسه، ص86.

(**) تورد باسنيت مقطعاً من القصيدة؛ موضحة تاريخ الأمرو – مكسيكين الملطخ بدماء سالت من أجل المجتمع نفسه الذي يفرّق الآن بينهم:

إن دمي يسيل صافيا فوق التلال

التلجية لجزر آلاسكا

وعلى شاطئ نورماندي الممتلئ بالجثث

وعلى أرض كورية الأجنبية

والآن

فيتنام. ص99.

تاريخياً، وتصريحاً اجتماعياً، وتتويجاً للاختلاط بيننا، والتحاماً بين عنصر القاهرين (الأسبان) وعنصر المقهورين (الهنود)، إنها مرآة لعظمتنا ولضعفنا».[1]

تُعرّف، في هذا الإطار، سوزان باسنيت أدب ما بعد الاستعمار المقارن، وهي التي ترى مصطلح ما بعد الاستعمار، «أهم تطور حدث في الآدب المقارن في القرن العشرين»[2]، تعرف هذا الأدب بأنه رحلة «... تتجه نحو معرفة الذات — نحو إدراك المسؤولية والشعور بالذنب..»، على عكس رحلة الأوربيين التي تبحث عن أراضٍ جديدة، وثروات، ففي رأيها «لم يعد الأوربيون يبدؤون رحلتهم هذه من مركز العالم، فإن المراكز، والهوامش قد أعيد تعريفها»[3].

- المفهوم الشعري للهُويّة :

يحيل، إذن، في ضوء ما ورد من ارتباط الأدب بمفاهيم، الهُويَّة، والثقافة، ومن مفردات الهيمنة، والاستقواء، والاستعمار، وعلاقة كل ذلك بـ «الذات» الإنسانية، يحيل إلى فهم مجموع هذه القضايا في تداخلاتها مع الأنا الشعرية. فالشعر العربي المعاصر لم تغب عنه التفاصيل الإشكالية لموضوع الهوية في ظروف الهيمنة، أو ظروف الاحتلال كما هو حاصل في الأراضي العربية الفلسطينية المحتلة، ومن محاولات قوى الهيمنة العالمية من طمس الهوية العربية في البلدان العربية، أو محاولات الهيمنة الأمريكية والصهيونية لطمس هوية الشعب الفلسطيني، وسلخ هذا الشعب من جلده العربي والإسلامي؛ ولذلك جاءت بعض النماذج الشعرية مؤكدة على حضور هذه الظاهرة في القصيدة العربية المعاصرة، بوصفها خطاباً موجهاً نحو الآخر، يؤكد التمسك بالهوية العربية، وبالخصوصيات المصورة لهذا الكيان في بعده العربي والإسلامي. ولذا سنعرض سريعاً لحضور هذه الظاهرة في بعض النماذج الشعرية عند بعض الشعراء، فإن الشعر الذي يبدو لافتاً، بوصفه يلتصق بمفاصل إشكالية الأنا بالهوية، على النحو الذي عرضنا عليه سابقاً، سنجده في تلك النماذج المعبرة عن إشكالية الاحتلال والهوية، ومحاولات الطمس الذي يتعرض لها الشعب العربي الفلسطيني، وكانت ظاهرة شعرية لافتة في شعر الشاعر العربي الفلسطيني محمود درويش. ولهذا سيكون

---

(1) نفسه، ص 86.

(2) سوزان باسنيت، السابق، ص 87.

(3) نفسه، ص 103.

من المهم التركيز على هذا النوع من الشعر الذي شكل بالنسبة له موضوع الهوية بؤرة رئيسة، تشع منها مجالات علائقية متعددة، تتعلق بعلاقة الأنا الفلسطينية الفردية والجمعية بالآخر «الكيان الصهيوني» وبكل ما يمثله، من تفاعلات العلاقات الداخلية مع هذا الآخر.

ما يمكن أن نستنتجه، ونحن نتتبع ظاهرة الهوية في شعر أدونيس، أن الشاعر قد يبدو غير مهتم لموضوع الهوية كثيراً، وقد نصل إلى نتيجة خلاصتها أن هوية الشاعر، هي هوية إنسانية عامة، تستمد وجودها، وحاضرها، من ماضيها الحضاري الفينقي، والهيليني، ومن الحضارة العربية والإسلامية القديمة، سيبدو الشاعر وفق ذلك وكأنه لا ينتمي إلى حضارته العربية، وإلى هويته القومية، بقدر ما ينتمي إلى هوية إنسانية، تستمد جذورها من حضارة إنسانية شاملة، تخرج من النطاق العربي والإسلامي المحدود إلى نطاق الحضارات الإنسانية العامة على الرغم من انتمائه السياسي القومي. وربما دل على عدم اهتمامه بموضوع الهوية أنه في مجلدين شعريين مثلت أعماله الشعرية، لم نجد سوى إشارتين فحسب، إلى كلمة «الهوية»، وردتا في السياقات الآتية، الأولى في قصيدة «بيروت» من ديوان «المسرح والمرايا»، يتحدث فيها عن عيشه في بيروت التي انتهت به إلى أن يستقر فيها ويعيش فيها حالة من الاغتراب، ولم يقف الأمر عند هذا الحد:

لكنه يموت – يموت في تمتمه

كأنه يسكن في جمجمه

بغير أيام ولا هويّة[1]

أما السياق الثاني الذي وردت فيه هذه الكلمة، فقد جاءت في قصيدة، «مرآة الطريق وتاريخ الغصوب»، تضمن النص وصفاً له كأنه مثل العصفور بلا هوية:

... ومرَّ عصفور بلا هويةْ

من فلوات الطيرْ

والتمّت الأرض كمزهريةْ لليل،

للبقيةْ من زهر الصّبيرْ.[1]

---

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد، السابق، ص72.

ومع ذلك، وليس هذان النصان جل ما يمكن الإشارة إليه، بشأن موضوعات الهوية في شعر أدونيس، وإن يقدم الشاعر نفسه، بكونه لا ينتمي إلا لهوية إنسانية حضارية كونية، فإنه في كثير من المواقع، والوقائع الشعرية، يقدم نفسه صاحباً لهوية عربية وإسلامية. تبدو حاضرة معه ديوان في «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» لاسيما في تحولات الصقر (عبد الرحمن الداخل) ويبدو فيها منحازاً إلى تاريخه العربي والإسلامي، ومعتزاً بهويته هذه. وفي ديوان «المسرح والمريا»، تظهر مواقفه الانتمائية ليس إلى جانب الأنا ضد الآخر الأجنبي، بل نجده منحازاً إلى هوية في داخل هوية، على النحو الذي تنطوي عليه مواقفه المنحازة إلى الحسين بن علي -رضى الله عنه- وزيد بن علي، في مقابل موقف مناهض من الحجاج، وهشام بن عبد الملك، وغيرهما من القضايا المماثلة، على الرغم من أن الشاعر أدونيس يريد أن يخبرنا أنه ينتمي إلى طائفة المضطهدين والمظلومين، وأن هويته هي هويتهم، ومن ضمنهم الحلاج، والنفَّري، وأبي تمام، والمتنبي وغيرهم من الشعراء، حتى الأجانب منهم، ما يعني أن هويته إنسانية، ولكن نصوصه، على ما نزعم، تظهر هوية تعلن إنحيازاً إلى التاريخ العربي والإسلامي، وقضايا الأمة المعاصرة، ومنها قضية فلسطين، وقضايا الثورة على السلطة العربية الثابتة. رغم أننا نجده يسأل نفسه عن نفسه، وعن هويته في قصيدة «IV – سيمياء»:

يسأل نفسه،

من أنت أيها السيد ؟

من يقول لأدونيس من هو؟[٢]

أما سعدي يوسف، فيتساءل في دروب قصيدته «نهايات الشمال الأفريقي» عن هويته، وهو الذي أعلن في قصيدة «الينبوع» باسم «النحن» أنهم مَنْ منح الوطن الهوية، إنه يمنح ما يفتقده، ولكنه في الواقع في المرة الأولى، استخدم ضمير «النحن» «نحن مانحوك»، فهو مع الجماعة يمنح الهوية للوطن، ولكنه في أناه الفردية الخالصة يفتقد هذه الهوية، يمكن أن نرى أوجه المفارقة والمطابقة في مقطعين شعريين يبلورا هوية الوطن، وهوية الشاعر الفرد، في قصيدة «الينبوع» يقول:

---

(1) نفسه، ص 209.

(2) نفسه، ص710.

أيها الوطن الذي ضاق.   أيها الوطن الذي مضى

نحن مانحوك الهوية وحضور المائدة. علقناك

ملصقاً في «الفاكهاني» وجلسنا نحرسك ببنادق الفقراء[١]

أما النص الثاني، والذي فيه يتساءل عن هويته، فقد جاء في قصيدة «نهايات الشمال الأفريقي»، قوله:

وعبر دروب بنغازي. ودرَّته. كنت أتساءل عن هويتي

التي مزّقتها نصفين:

أعطيت المفوضَ نصفها . وحبيبتي نصفا .[٢]

ويعترف سعدي يوسف، في قصيدة ثالثة هي «المملكة الثالثة»، بتأثير الآخر الأجنبي، على هويتنا الثقافية والسياسية، هذا التأثير الذي باشر حضوره من خلال الكتب الأجنبية التي وجدت لها انتشاراً في رحلة الشعر والثورة، في مقابل ما نصنعه الـ «نحن»، أي علاقة ما يقدمه الـ «الهم»، في مقابل ما يصنعه الـ «نحن» أي علاقة الآخر في مقابل فقر عطاء «الأنا»:

نحن في الكتب الأجنبية نرحل،

أو نشتري الشعر،

أو نلمس الثورة امرأةً...

نحن نبني سقوف المقاهي التي هبطت في المياه

نحن نضحك.[٣]

وإذ يتحدث البياتي على جنود روما المستعمرين في قصيدة «سبارتكوس»، الذين يذبحون الأطفال، كما تصوره القصيدة، مخاطباً فقراء شعبه الطيبين، والكادحين المبدعين، أو يتحدث عن الإسكندر الكبير (الأكبر)، وهو يمر على جواده منهزماً في قصيدة «العودة من بابل»، أو حينما يرى أمل دنقل سفائن الإفرنج، وملك الإفرنج، وراية الإفرنج القادمة إلينا إلى «النحن»، فإن الشاعرين، وغيرهما

(1) سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، المجلد الثاني، السابق، ص419.

(2) سعدي يوسف، المجلد 1، ص207.

(3) نفسه، ص190.

من الشعراء العرب المعاصرين، الذين يصورون هذه المواقف الاستعمارية التاريخية، يسقطونها على اللحظة الراهنة، والزمن المعاصر الذي يشهد هذه الصور المماثلة في فلسطين، وغيرها من الدول العربية التي عانت من الاستعمار، ومن ما بعد الاستعمار، وهي تحاول أن تدافع عن الأرض، والاقتصاد، والثقافة، والحضارة، والهوية.

ويبدو في صورة شعرية، في هذا الإطار، عبد العزيز المقالح، يتوق شوقاً إلى ذلك الفدائي العربي، الذي يرى فيه من يجعل للعرب هُويّة، ومن يصنع لهم هوياتهم وانتماءهم العربي، كما في قصيدة «الفدائي.. الحلم.. والإنسان» من ديوان «لابد من صنعاء»، وهو لا يخرج عن هذا المسار في قصيدته «رباعية من مقام الدم والزعتر»، من ديوان «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل»، ويبدو تأثره بما جرى في بيروت من قتل، ودماء سواء من قبل العدو الصهيوني، أم من غيره، ممن حاول أن يقلع من الدم العربي هويته، ولكن دون جدوى. يقول عبد العزيز المقالح في قصيدة «الفدائي.. الحلم .. والإنسان»:

يا فارس النهار والمساء

قبلك لم تكن لنا هُويّة ولا أسماء

نمشي بها في الأرض.[1]

ولعل أكثر القصائد التي تناولت موضوع الهوية، قد ركزت في المقام الأول على التاريخ الاستعماري القديم من قبل الآخر، الأجنبي (الصليبي) تحديداً، كما ركزت على الاحتلال الصهيوني. على فلسطين في الأغلب، في التاريخ المعاصر، وعلى الدفاع عن الهوية، ومقاومة طمسها، وإلغائها من قبل العدو الصهيوني الغاشم الذي احتل الأراضي العربية الفلسطينية، ولئن كان محمود درويش الشاعر العربي الفلسطيني أكثر احتكاكاً، والتحاماً بواقع المشكلة الفلسطينية منذ عام النكبة 1948م، ومروراً بعام النكسة بعد 5 يونيو 1967م. وانتهاء بالواقع الحالي، التي لا يزال شعبنا العربي الفلسطيني يعاني كل لحظة من ويلات القتل، والتعذيب والتشريد من قبل العدو الصهيوني، ومن المحاولات المستمرة لإلغاء الهوية العربية الفلسطينية على مستوى الأرض الفلسطينية، (المكان الفلسطيني)، والزمان

---

(1) عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، السابق، ص128.

التاريخي والمعاصر، وملامح الهوية الفلسطينية التي تقاوم كل لحظة هذا العدوان، والتآمر الصهيوني. لذلك كله، يبدو درويش من بين شعراء فلسطينيين عديدين، يحاول أن يرسم هذه المعاناة، وكان أبرزهم في جعل القضية الفلسطينية قضية محورية في شعره، لهذا سنأخذ محمود درويش نموذجاً لتناول قضية الهُويّة.

وقبل أن نعرض لتفاصيل قصيدة تعد من بين أهم القصائد التي أظهرت انتماءً واضحاً من قِبل الشاعر العربي الفلسطيني محمود درويش لهويته العربية الفلسطينية، وهي قصيدة «بطاقة هوية»، سنحاول أن نبحث في الأشكال التي تناولت موضوع الهوية، وعلاقتها بالأنا الشاعرة عند درويش. آخذين بعين الاعتبار أن محمود درويش حينما يتكلم شعراً لا يتكلم عن نفسه، وإنما هو يمثل لسان حال كل فلسطيني، وكل عربي.

ب- الهُويّة المصرّحة:

يجد محمود درويش في حالة الاحتضار في قصيدة «المزمور 10» من ديوان «أحبك أو لا أحبك»، هي الوسيلة التي أرجعته إلى شارع كان له أثر فَعّال في تكوين طفولته، فقد أدخلته البيوت، والقلوب، والسنابل، ومنحته الهوية، وهي مفردات قصد بها مجازاً التعبير عن صلابة الجسد الفلسطيني، والشعب الفلسطيني المقاوم للاحتلال، فكلما اشتدت حالة الاحتضار نحو الموت، أو السجن، أو التعذيب من قبل العدو الصهيوني؛ ازدادت صلابة الإنسان الفلسطيني، الذي جعل درويش من أناه أن تعبر عنه؛ لأنهما امتداد متواصل لـ «أنا» واحدة، هي الأنا الفلسطينية.

حالة الاحتضار الطويله

أرجعتني إلى شارع في ضواحي الطفوله

أدخلتني بيوتاً

قلوباً

سنابلَ

منحتني هُويّه

جعلتني قضيه

حالة الاحتضار الطويله[1]

وفي المزمور (7)، من الديوان نفسه، يشير درويش إلى «الزيات» الذي أصبح هوية الغرباء، واللاجئين، فالفلسطيني ما يزال يشعر بالغربة في وطنه، مثلما كان في الماضي، إنه تاريخ من الاغتراب في داخل الوطن، بسبب الاحتلال الصهيوني الذي لا يستثنى أية وسيلة للقمع، وعلى الرغم من أن الشاعر ما عاد الآن يذكر اسمه، ولا مدينته؛ فإنه يجد الوطن، الأرض تشبه الهوية، لاسيما عندما يكون غريباً، هذا ما تصرح به قصيدة درويش «بين حلمي وبين اسمه كان موتى بطيئاً»، من ديوانه «محاولة رقم 7». فهويته في القصيدة تبرز بياناتها، أنه «من مواليد عام الخروج»، ومن «نسل السلاسل». الهوية المصرَّحة هنا، هوية مجازية، هوية تستمد حضورها، ووجودها من ملامح جرح الوطن، وعذاب الإنسان الفلسطيني، وغربته في وطنه، فالهوية متصلة بالغربة والقمع تحديداً.

ومثلما الوطن/ الأرض تشبه الهوية، بمعنى تكون هي هويته، حينما يحس بالاغتراب، كما في قصيدة «بين حلمي وبين اسمه كان موتى بطيئا»، فإنه هو الأرض والتراب والحصى، والعصافير في قصيدة «قصيدة الأرض»، من ديوان «أعراس». ولئن حاول العدو الصهيوني أن يطمس الهوية الفلسطينية، فإن هذه الهوية تلتمس حضورها، وتتخلق من أشياء فلسطينية عديدة قائمة ومتوافرة، فالشهيد الفلسطيني يمنح فلسطين هذه الهوية وجودها، وهو دليل قوي على هذه الهوية في مقابل الآخر الصهيوني الذي يعيش بغير أرضه بلا هوية، هذه الصورة كشفتها قصيدة «طوبى لشيء لم يصل»، من ديوان «محاولة رقم 7». وهو ما تكرسه من جوانب عدة قصيدة «السجين والقمر»، من ديوان «آخر الليل»، فالهوية هي ملائين من الأزهار، وهي الموت/ والميلاد اللذين يشكلان توأمان. وهوية الشاعر هي «المستحيل»، و«ورق الحقول» كما جاء في قصيدة «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق»، ولكن إحساسه الدائم أنه في عالم بلا هوية، حتى للظل، إحساس قائم صوّرته قصيدته «7 منفي (1) نهار الثلاثاء والجو صافٍ» من ديوان «كزهر اللوز أو أبعد». والشاعر في هذه القصيدة يستمد الهوية، في مقطع آخر، من البيوت الفلسطينية، وإصراره على ذلك جاء في أعقاب تأكيده في قصيدة قبلها من الديوان نفسه هي «إن مشيت على شارع»، على أن هذه البيوت، وكل فلسطيني إذا

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، السابق، ص384.

صرخ ردّ الصدى عليه، فإن ذلك ما يؤكد هويته لأن كل شيء في الشارع، يكرس هذه الهوية حتى الصدى النابع من الأشياء والموجودات:

إن صرخت بكل قواك، ورد عليك الصدى

«من هناك؟» فقل للهوية: شكراً[1]

ويقول في قصيدة «7 منفى (1) نهار الثلاثاء والجو صافٍ»:

لا أرض ضيقة كأصيص الورود

كأرضك أنت .. ولا أرض واسعةً

كالكتاب كأرضك أنتَ .. ورؤياك

منفاك في عالم لا هوية للظل

فيه، ولا جاذبية[2]

ويقول فيها عن البيوت كذلك:

أنسى البيوت التي دوّنت سيرتي

أتذكر رقم الهوية[3]

يحوّل محمود درويش إشكالية الهوية إلى معركة في داخل ذات العدو الصهيوني نفسه، وعند رمز قوته الباطشة، عند الجندي الصهيوني، وهو ما تجسده قصيدته «جندي يحلم بالزنابق البيضاء» من ديوان «آخر الليل»، وفيها كشفٌ تحليلي عن الانهيار الداخلي الذي يعانيه الجندي الصهيوني، وحالة الضياع التي يشعر بها:

أجابني موجهاً:

- وسيلتي للحب بندقيه

وعودةُ الأعياد من خرائب قديمه

وصمت تمثال قديم

---

(1) محمود درويش، ديوان «كزهر اللوز أو أبعد». قصيدة «إن مشيت على شارع»، السابق، ص 23.

(2) محمود درويش، ديوان «كزهر اللوز أو أبعد»، السابق، ص 107.

(3) نفسه، ص 112.

ضائع الزمان والهوية[١]

ويوجه درويش خطابه الشعري الإنساني نحو هذا الجندي القاتل، في محاولة لعل هذا الجندي القاتل يستعيد بعضاً من إنسانيته المفقودة، فهو يذكّره بغرف القتل عبر الغاز عند النازيين، لو أن أمه بهذه الغرفة، ربما أعاد النظر في قتله للأبرياء، ولكن عودة الماضي للأذهان لم يغير من وحشية الجندي الصهيوني الذي أصبح القتل هويته الشخصية. يقول درويش في ضوء ما سبق عن الجندي الصهيوني في حوارية تنقل معركة الهوية إلى عقر داره في قصيدة «من ديوان حالة حصار»:

[إلى قاتل:] لو تأملت وجه الضحيةْ

وفكرتَ، كنتَ تذكرتَ أمك في غرفة

الغاز، كنت تحررت من حكمة البندقيةْ

وغيرت رأيكَ: ما هكذا تستعاد الهوية![٢]

يورد درويش، ما آمن به إدوارد سعيد، بالتعدد في الهوية، ولكنه يؤمن كذلك بهوية الضحية، في قصيدته التي أهداها إلى إدوارد سعيد «VIII منفى (4) طباق»، من ديوان «كزهر اللوز أو أبعد» أشار إلى هذا التعدد، في تحول يختلف عما كان عليه سابقاً، ولكن هذا الانفتاح نحو الآخر العالمي، والإيمان بالتعدد، لا يعني ، على أية حال، التنازل عن الخصوصية والهوية، والفردية، أو الجماعية المعبرة عن الفلسطينيين، وفي هذا يقول درويش، موجهاً خطابه إلى إدوارد سعيد الذي كان من بين المهتمين بهذه القضايا :

والهوية؟ قلت

فقال: دفاع عن الذات ...

إن الهوية بنت الولادة، لكنها

في النهاية إبداع صاحبها، لا

وراثة ماضٍ، أنا المتعدد في

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، السابق، ص197.

(2) محمود درويش، ديوان «حالة حصار»، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط2، 2002م، ص 29.

داخلي خارجي المتجدد ... لكنني

أنتمي لسؤال الضحية، لو لم

أكن من هناك لدربتُ قلبي

على أن يربّي هناك غزال الكتابة[١]

وفي مقطع آخر، يوضح انفتاح الهويات وتعددها، ويقول في إطار علاقة متأملة يتمناها بين أنا الشرق والآخر الغرب خلافا لما كرسه في قصائده السابقة، ما يعني أن تطوراً جرى في رؤيته ولكننا هنا، نحو المستوى الإنساني الأشمل:

لا الشرق شرقٌ تماماً

ولا الغرب غربٌ تماماً

لأن الهوية مفتوحة للتعدد

لا قلعة أو خنادق / [٢]

ج- دلالة اللغة الشعريّة للهوية:

تجسد دلالة المفردة «العربية» أهم إشارة توجه إلى العدو الصهيوني، وإلى غيره، بوصفها تأكيداً قوياً لهوية الفلسطيني/ وفلسطين العربية. ففي قصيدة «أحمد زعتر»، من ديوان «أعراس»، يربط محمود درويش ربطاً واضحاً بين الهوية والعربية، بكونهما شيئين متطابقين فاختيار اسم «أحمد العربي» في هذا النص إشارة إلى إعطاء الهوية العربية للشخصية الفلسطينية المستدعاة، لا بصفتها الفردية، وإن بدت كذلك، ولكن بصفتها المعبرة عن الجماعة، وترتبط هذه الهوية العربية، بهوية المقاومة، وإن كانت مذبحة «تل الزعتر» نموذجاً، أراد الشاعر تصوير مواقف فيها، لمَ حملت من أحداث، ومذابح، وقسوة من قبل قوات الكيان الصهيوني التي اجتاحت لبنان. وفي سياقين سنوردهما، الأول هو: «يريد هوية فيصاب بالبركان». والثاني (أنا أحمد العربي – قال/ أنا الرصاص البرتقال الذكريات)، إنه المقاومة والأرض، والهوية/ الانتماء.

---

(1) محمود درويش، ديوان كزهر اللوز أو أبق، السابق، ص183.

(2) نفسه، ص185.

في قصيدة «نشيد للرحال»، من ديوان «أوراق الزيتون»، يصف محمود درويش، موقف الآخر الصهيوني من الأنا العربية، واعتزازه وكل الفلسطينيين بعروبتهم، وبمقاومتهم للمحتل:

سنخرج من معسكرنا

ومنفانا

سنخرج من مخابينا

ويشتمنا أعدائنا :

وصلا .. همج هُم .. عرب

نعم: عربٌ

ولا نخجل

ونعرف كيف نمسك قبضة المنجل

وكيف يقاوم الأعزل.[1]

وتأكيداً على هذه الروح العربية، وعلى التمسك بالهوية العربية، يشير درويش إلى أنه لم يبقَ له اسم في تاريخ العرب يستعيره، في إشارة لاستدعائه هذه الأسماء، لأن كل فلسطيني، وكل الأسماء العربية، تم سجنهم على الهوية، وعلى بطاقة الهوية، إنه قمع الآخر الصهيوني اللاإنساني للأنا الفلسطينية العربية، لهذا يعلن محمود درويش اسمه الحقيقي دون خوف، وإذ يعده الاسم السري، فإنه يعدُ اسم فلسطين هو اسمه الحقيقي الذي انتزعه من لحمه. تلك ما تصوره قصيدة «مزامير» من ديوان «أحبك. أو لا أحبك» وقد يوظف محمود درويش جملة «القهوة العربية» للتأكيد على الهوية العربية، فالقهوة مشروب عربي أصيل، وإدخالها في سياق كلمة «العربية»، يعطي إصراراً لافتاً، وصورة مجازية على الانتماء، والهوية العربية. وفي «حالة حصار» إشارة دالة على ذلك:

أيها الواقفون على العتبات ادخلوا،

واشربوا معنا القهوة العربية

---

(1) محمود درويش، الأعمال الكاملة، السابق، ص 151.

[قد تشعرون بأنكم بشر مثلنا][1]

وإذ يعلن محمود درويش، بثقة كبيرة، عن انتمائه لهذه الأرض في قصيدة « 71 منفى (2) ضباب كثيف على الحر»، من ديوان «كزهر اللوز أو أبعد»، وأن التاريخ سينطق بهذا إذا سُئل، فإن إحدى آلهات كنعان ستحلف بالبرق، وستؤكد أنه ابنها اليتيم، فإن قصيدتي «عاشق من فلسطين»، و«بطاقة هوية»، لا تقويان الذاكرة التاريخية بالانتماء والهوية فحسب؛ وإنما تعلن للعالم كله عن هذه الهوية، وعن رفض كل ما يمكن أن يلغي هذه الهوية أو ينفيها، مهما كانت التضحيات؛ لهذا يعلن درويش بصراحة، وبقوة وشجاعة في قصيدة «بطاقة هوية» عن هويته العربية فهو يقول:

سجِّلْ !

أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألفْ

وأطفالي ثمانيةٌ

وتاسعهم .. سيأتي بعد صيفْ !

فهل تغضب؟[2]

وبينما تتكرر عبارة «سجل / أنا عربي) في بنية القصيدة، فإن محمود درويش، يتحرر من أي عقدة خوف على هذه الهوية؛ لأن المرأة الفلسطينية ولادة، وأن الفلسطيني لا يخشى عليهم الفاقة، فكل شيء من رغيف خبز، وأثواب، ودفتر، سيأتي لهم، وإن من الصخر، وأن هذا الشعب يعيش ثورة غضب، وأن الأرض الفلسطينية مليئة بالزيتون والعشب، إذن لا خوف. تكشف هذه القصيدة الطويلة عن كل شيء حتى عن أدق تفاصيل الملامح الفلسطينية، وعن الزمان والمكان الفلسطينيين.

---

(1) محمود درويش، ديوان «حالة حصار»، السابق، ص 18.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، من ديوان «أوراق الزيتون»، السابق، ص73.

الفصـــل الثانـي

الأنماط الشعرية للأنا والآخر

أولاً: التنـوع الفنـي للأنـا

1- الأنا المصوِّرة لموقفها الشعري:

لا تبرز الأنا في النص الشعري، عادة، نسقاً منعزلاً عن آخر، أما حدود ظهورها فهي محصورة في نطاق ذاتها وهي محدودة، ونلحظها في أثناء مناجاة الشاعر لنفسه، وغنائيته الداخلية. وإذ لا يمكن النظر إلى الأنا متجردة من الآخر، في الأغلب، فإن من المستحيل أن نجد الآخر بارزاً في النص الشعري دون أنا، لأن الأنا تشكل المحور الرئيس في العلاقة الثنائية بينها وبين الآخر. حتى في حالة تكلم الشاعر عن هذا الآخر، وجعله النص قائماً على الحديث عنه، فإن الأنا تظهر في النص من قريب أو بعيد، لأن الأنا الشاعرة هي التي شكلت هذا الآخر، بل هي التي خلقته في النص، وأقامت علاقته مع غيره. وإلى ذلك، يمكن أن تنزع الأنا للحديث عن ذاتها، وعن وعيها بنفسها أو بالأشياء المحيطة بها، ولها في ذلك صورها، كما تستطيع أنا الشاعر أن ترسم عديداً من الصور للآخر، أو يستطيع القارئ أن يحدد ملامح هذا الآخر في العملية الشعرية. على أنه لا يستطيع أحدٌ أن يقصي الآخر، أو يستثنيه من العملية العلائقية النصية، إلا في تلك الحدود التي تظهر فيها الأنا في حالة مناجاة وغنائية مع نفسها، وتنزع إلى دواخلها، ولا تعبر عن شيء غيري في الخارج.

سيكون، إذن، من المهم الإشارة إلى تجلي الأنا منفردة بذاتها عن الآخر، في إطار عملية توضح فحسب هذه التجلّيات، على أن التركيز سيكون على الأنا بارزاً في إطار الكشف عن أنماط الآخر، وعلى علاقة تداخلهما معاً. إننا لا نستطيع بكل تأكيد، أن نذكر الآخر، أو نتحسس حضوره في السياق الشعري دون أن يكون ثمة «أنا» فاعلة في توليده، ومشكّلة لكيانه، وقواعده الأساس، ومفاصله، وناتج هو - أي الآخر- عنها. ولكننا مع ذلك سنبدأ بتصوير الأنا لموقفها من الشعر، لكون الأنا هنا تكشف عن علاقة الأنا الشاعرة بالنص الشعري مباشرة.

يضعنا أدونيس، في البدء، أمام تصوير فلسفي لمحتوى الأنا وحضورها في النص الإنساني وفضاءاته، وفي النص الشعري وفضاءاته. يفكك أدونيس ضمير

«أنا»، ويجزءه، لكي يخلق من هذا التفكيك معادلة فلسفية تقوم على ثنائية النفي/ الحضور، والتغيُّر / والبقاء، لكي تحيل هذه المعادلة إلى محصلة مفادها أن الأنا هي الأنا في بعدها اللغوي والفلسفي والنفسي والاجتماعي، حتى وإن شهدت تغيراتها وتحولاتها وتطوراتها في إطار عملية جدلية تحصل على هذه المستويات، فالأنا هي المصورة، وهي بؤرة الأشياء، والمحرك الرئيس لكل الفعليات؛ لأن الأنا لا تشكل أنا الفرد الذي يواجه الآخر، أو يكون إزاءه، بل إن هذا الآخر نفسه، يشكل «أنا» ذاته، وأنا جماعته. فالأنا هنا، قائم في كل شيء، ويبدو أن البعد الجدلي والفلسفي هو الذي قام عليه مقطع الشاعر أدونيس الآتي:

| ن |

منفية بقوة الحضور

كالهواء

وهي هي

كل شيء يتغير وتبقى

| ن | = | ن |[1]

التجلي الجدلي والتفكير الفلسفي في استقصاء مجالات الأنا، وتحولاتها عند أدونيس، يمكن أن نلحظها في أكثر من نص، قد يستحيل فهمها ومعرفتها على القارئ المتلقي، ولكنها تحيل إلى عمق معرفي بالشاعر، وإلى محاولة خلق هذا العمق في ذهن المتلقي، كذلك لدينا ثلاث مقاطع من قصيدتين هما «III- تكوين»، و«تعازيم». في القصيدة الأولى ، في أحد المقاطع يشير إلى ضيق «أناته» من «أناته» يقول فيها :

وأنا ضيقةٌ على أنا

لي آلاف الألسنة وليس لي إلا كلمة واحدة[2]

الفكرة تقوم على أناه المعرفية التي لا تستطيع أن تستوعبها أنا البشرية العادية، فقد أصبحت معرفته وثقافته العربية وغير العربية، لا تتحملها أناه التي أُريد لها أن تكون، إن البعدين الفلسفي والنفسي نجدهما قائمين في مقطع آخر هو

---

(1) أدونيس، قصيدة «تكوين» من «مفرد بصيغة الجمع»، المجلد 2، السابق،

(2) نفسه، ص628.

«أنا لا أنا»/ «وأنت لا أنت»، أو مثل هذه الجملة التي وردت في قصيدة «تعازيم»: «لماذا أنا كثير، بنفسي قليل بك؟». وغيرها من الصور التي تأخذ أبعاداً جدلية. ومنها ما نجده في قصيدة أدونيس «IV - سيمياء»، في سياق علاقة جدلية مع الآخر، تبدو الأنا القائمة على هذا البعد الجدلي حينما يقول الشاعر:

ها أنتَ

هذا أنا

أين إملاؤك لأكتب؟[1]

أو كما في مقطع آخر، ينفي أن يكون مدمراً للآخر، ولكنه يطلب من الآخر أن يعيد صَوْغ نفسه:

ما لست يدمر ما أنت

دمّر ما أنتَ

لتبني من أنتَ[2]

ويسأل أدونيس في قراءة جدلية لدواخل ذاته عن ماهيته، بشكل ينظر إليه في بادئ الأمر كأنه ينقل حواراً عن آخر، ليكشف بيتا آخر عن هويته، وعن حوار داخلي «منولوج»، يقوم به أدونيس كما في مقطع القصيدة السابقة «IV – سيمياء»:

يسأل نفسه

مَنْ أنت أيها السيد ؟

من يقول لأدونيس من هو؟ [3]

أما على مستوى الموقف الشعري، فإننا نستطيع أن نستقرئ موقفاً تقديريّاً، فالشعر العربي الذي خرج طفلاً برأي أدونيس إلى الشرفة العربية، الذي يُسائله أدونيس عن فعاليات الشعر في لغات «تفرز الأوبئة» وفي عصر الورم، والفجيعة، والهلاك، والغيلة، عصر «يسمي الكتب أحذية»، ويسمى «السجون مقاصير». فإن أدونيس يطلب من هذا الشعر أن يتحول إلى ثورة بركان، وإلى طاغية تعلن جمهورية

---

(1) نفسه، ص 665.

(2) نفسه، ص 680.

(3) نفسه، ص 710.

الهدم، لكي يبني على أنقاضها عالماً جديداً، يعيد إنتاج نفسه، وتلك هي الوقائع التي تفسرها قصيدته «التجربة». لهذا يقدم رؤيته حول الشعر في قصيدته «أول الشعر» مصوّراً قدرة الشعر على خلخلة الواقع، وتأثيره على الناس أي الآخرين:

أجمل ما تكون أن تخلخل المدى

والآخرون – بعضهم يظنك النداء

بعضهم يظنك الصدى[1]

ولا يخرج مفهوم الشعر عند درويش عنه عند أدونيس، فالشاعر عند درويش زلزال، وإعصار مياه، ورياح، وهو كذلك، موسيقى، وترتيل صلاة، ونسيم، الشاعر هو كل هذا. إن الشعر عنده «دمُ القلب»، «وملح الخبز»، كما تكشف عنه قصيدتان هما: «لوركا»، و«تحدٍّ». ولكن محمود درويش، الذي يقدم مفهومه للشعر، لا يستثني الشعراء من نصائحه التثويرية. ففي قصيدة «قمر الشتاء»، يجاهر بموقفه في سوق الشعر «الخائب» كما يطلق عليه، وفي الوقت الذي يعرض شجاعته الشعرية، فإنه يعري ضمنا الشعراء المتخاذلين، أولئك الذين ما زالوا يؤمنون بالسلطة لا بالناس، ولهذا فهو في قصيدة «3-الموت مجاناً» يعرفهم أن الطريق صعب، وأن القمع يمكن أن يطالهم، لهذا لا يعتقدون أن الطريق مفروش بالورد، لأن القبيلة، تستشعر بخطر القصيدة عليها، إنها كشف عن معاناة الأنا من الشعر:

لا تسألي الشعراء أن يرثوا زغاليل الخميله

شرف الطفولة إنها

خطر على أمن القبيلة[2]

صورة اليأس هذه صادرة عن الخوف من أدوات القمع، والقتل، التي تمثل عناصر السلطة. وهي التي دفعت عبد العزيز المقالح نحو تصوير هذا الموقف نفسه في قصيدته «مرثية لمالك بن الريْب»، موجهاً نداءه إلى الشاعر العربي عموماً، حتى يأخذ حذره من ذئاب السلطة «الرقيب السلطوي»؛ هذه الحالة تكشف عن وضع الأنا، ونمط علاقتها بالتجربة الشعرية ذاتها، عن معاناة الأنا في الكتابة الشعرية:

---

(1) نفسه، ص 456.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، السابق، ص 213.

أيها الشاعر العربي

المسافر في خطوات القصيدة

بين خراسان في الشرق

ما بين «تطوان» في الغرب

إن الذئاب تجوس خلال الديار[١]

ولئن طالب عبد العزيز المقالح الشعراء، الذين أطلق عليهم «الملوك» بالخروج من مكاتبهم في قصيدة «دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء»، فإن نمطاً آخر كرسه للكشف عن معاناة الأنا الشاعرة في ممارساتها الشعرية، فمفردات «الحزن»، و«البكاء»، و«الاغتراب» حددت الطبيعة القائمة بين أناه من ناحية، وما يجره الشعر نتيجة الحالة القائمة في الواقع العربي من ناحية أخرى، حتى أنه أعلن في قصيدته «شكوى إلى أبي نواس» عن موت الشعر، «مات الشعر»، مخاطباً أبا نواس، وأن الشعر أصبح بكاءً. ومن قبل أكد أنه ظلّ وحيداً مع الشعر والحزن في قصيدة الموت:

لم يبق حيّاً غيرنا

أنا

قصيدتي

وحزني الصموت[٢]

يرى المقالح أن وطن الشاعر هي الأرض، وأن وجه السماء قصيدته، كما صورته قصيدة «برقيات شوق لصنعاء»، لذلك فإنه في قصيدة «ابتهالات»، يؤكد روحانية الشاعر، الذي هو روحانيته ، وعلاقة الشاعر بالعالم قائلا: « قائلاً:

إلهي

أنا شاعر

يتحسس بالروح عالمه.[٣]

---

(1) عبد العزيز المقالح، ديوان أوراق الجسد العائد من الموت، بيروت، منشورات دار الآداب، ط1، 1986م، ص66.

(2) عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، السابق، ص126.

(3) عبد العزيز المقالح، ديوان أبجدية الروح، السابق، ص17.

أما الشاعر عبد الوهاب البياتي، فإنه لم يذكر موقفه الشعري وفق نزعة ذاتية خالصة، أي موقف مباشر بين أنا الشاعر والشعر، ولكنه حدد موقفه في إطار خطاب خطاب موجه مثلاً إلى «السادة»، كما في قصيدته «الشعر يتحدى»، أو بشكل يدخل «الشعار السياسي» ملمحاً لافتاً فيه مثل ما جاء في قصيدته «المجد للأطفال والزيتون»، أو أنه يحدد موقفه الشعري عبر تصوير مقارن بين شاعر «ضحية»، وموقف آخر يظهر هذا الشاعر في أوج بطولته، كقوله في قصيدة «الملاك الشيطان»، من ديوان «بستان عائشة»:[1]

جرذان حقول الكلمات

دفنوا رأس الشاعر في حقل رماد

لكن الشاعر فوق صليب المنفى

حمل الشمس وطار

نخلصُ، من هذا الكشف، إلى أن هذه النماذج بيّنت معاناة الأنا الشاعرة، وألمها وحزنها، ومتاعبها التي تتلقاها جراء ممارساتها الشعرية؛ إذ إن الكيان الشعري كله يقوم على معاناة الأنا الشخصية سواء بسبب الرؤية المتقدمة لها للأوضاع أم نتيجة القمع والاضطهاد الذي تؤكده، أم بصفتها تعبر عن الأنا الجماعية. ولكنها هنا، تبدو بشكلها المؤسس لدوافع حضورها النصي، ولباقي علاقاتها بالآخر، أيّاً كان هذا الآخر، رجلٌ أو امرأة، عامل، أو صياد، شيخ أو طفل، شاعر أو غير شاعر، آخر أجنبي أو محلي، سلطوي أو غير سلطوي.

2- تماهي الأنا الشعرية مع الذات :

سوف نقرُ بداية، بأننا لا نميل إلى الانشغال التام بهذا الموضوع، إلا في حدود توضيح مضمونه، ومردُ ذلك يعود إلى محاولة التركيز على تجلّيات علاقة الأنا الشعرية بالآخر، وهو الأمر الذي سنحاول أن نبرز مجالاته في إطار هذه العلاقة. ولا بأس من أن نعرج نحو الحديث عن نزوع الأنا الشعرية نحو الذات، ضمن الحديث عن أنواع الأنا الشعرية.

تتجلى بعض الإشارات الفنية في النص الشعري العربي، دالة على حوارية خاصة، تقوم بها الأنا من نفسها لنفسها. دون آخر يشاركها في النص، أو في الجملة

---

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان «بستان عائشة»، القاهرة، دار الشروق، ط1، 1989، ص 25.

الشعرية، أنا دون مقابل للآخر، الأنا هنا، تدور في حواريتها حول ذاتها الإنسانية الخالصة. تحدث نفسها في حالة من حالات تجلي الأنا الفردية في ذاتها، ونزوعها نحو فرديتها، مثل قول محمود درويش في «جدارية محمود درويش»:

أنا من يُحدّثُ نفسه

ويروض الذكرى ... أأنت – أنا ؟[١]

يحدثُ درويش «أناه»، إلى حد يتساءل معه، إذا ما كان هو بالفعل، وهو يدرك ذلك، لكنه غارق في ذاتيته، هذه الذاتية ليست قماشة بيضاء بكل تأكيد، إنها خطوط وكتابات متراكمة في الأنا، تجمعت من خبرة طويلة منذ الطفولة حتى لحظة كتابة البيت، هي نتاج علاقة الأنا مع الآخرين، ولكنها تريد أن تعيش لحظتها الانفرادية. تتوحد، هنا الأنا مع نفسه اتحاداً يجعلها تبعد ما سواها. ويبدو أن هذه الظاهرة حاضرة عند محمود درويش، وإن في بعض أبيات قصائده الأولى، ولكنها تتعاظم على نحو مُلفت في جداريته، وفي قصيدته «أما أنا، فأقول لاسمي»، من ديوانه «لا تعتذر عما فعلت»، وفيها يقول محاوراً نفسه:

كنت أحاور اسمي: هل أنا صفةٌ؟

فيسألني : وما شأني أنا؟

أمّا أنا، فأقول لاسمي: أعطني

ما ضاع من حُريتي[٢]

لابد أن يكون لمحمود درويش، آخر، في غير هذه الأشكال الشعرية، يستدعيه من الواقع، وهو يسمي كل آخر، ما عدا الآخر الصهيوني «اليهودي»، فهو لا يسميه، وإن كان تشير إليه سياقاته المتخفية إشارة باينة، وسنأتي على ذكر ذلك. ولكن درويش في مجال ذكر الأنا دون آخر، أو في مجال الحديث عن الأنا بمفردها، نجده، أحياناً يستخدم ذلك في مقابل تخييلي لهذا الآخر، بمعنى أنه حينما يقول مثلاً: «أنا الحجر» فإن الحجر الذي يبدو في ظاهر النص جزء من الأنا، يحيل إلى دلالة أخرى على وجود آخر هو العدو الصهيوني، فالمتلقي يتلمس دلالة القصد

---

(1) محمود درويش، ديوان «جدارية محمود درويش»، رياض الريس للكتب والنشر. بيروت، ط2، 2001م، ص 37.

(2) محمود درويش، ديوان «لا تعتذر عما فعلت»، السابق، ص ص 76، 77.

عبر تلك الحجارة التي يوجهها أطفال فلسطين إلى العدو الصهيوني المحتل. هذا ما توحي به دلالة الجملة في قصيدة درويش «الخروج من ساحل المتوسط». وهي تتسق مع القصد الذي يريد الشاعر توصيله إلى المتلقي؛ لأنه أي درويش، صوت الشعب العربي الفلسطيني في قصيدة «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» حين يقول «أنا الشظايا و... الهدايا» فإن كلمة «الشظايا» تأخذ أبعاد مدلولاتها من واقع المواجهة الحاصلة بين هذا الشعب الأعزل المقاوم، وعدو غاشم مدجج بأنواع الأسلحة، والعتاد الحربي، ومتخيل الشاعر وإبداعه هنا، يتأسس في البدء على وجود المشهد الواقعي، لهذا يقول: «أنا الرصاص» في قصيدة «أحمد زعتر». يبلور محمود درويش شأن غيره من الشعراء العرب، موقفاً لغويّاً وإبداعيّاً من الضمير «أنا». فالأنا أحياناً تأتي بصيغة «المتكلم الغائب»، أو بالحاضر ويحمل أحياناً صفة المستقبل «أنا الآتي» على غرار «أنا الحاضر». وأحياناً أخرى تلتصق الأنا بالصفات مثل «أنا البداية والنهاية»، وبغيرها من الدلالات.

نجد، على هذا النحو من صور الأنا، كمّاً كبيراً عند الشاعر أدونيس. فهو عندما يرى أنه «فجر طويل» في قصيدة «بيت الحب»، من ديوانه «قصائد إلى الموت»، فإنه لا ينزع إلى ذاتية مفرطة، ولكنه يحيل إلى دلالة ثورية كامنه فيه، الفجر (الضوء) في مقابل الليل (الظلام)، الطويل في مقابل القصير، يخلق عند المتلقي حالة من الثنائيات المستنتجة مثل قوله في القصيدة ذاتها:

أنا الآن، فجر طويلٌ طويلٌ

تكاد تقول الثواني: مضى[1]

وقد يتخذ أدونيس، من ضمير الـ «هو»، تعبيراً عن الأنا، فقد يفترض في حوارية ذاتية، أو مناجاة داخلية (منولوج)، آخر يبوح بما تريد الأنا البوح به أساساً، لكن هذا الآخر، ليس آخر فعلياً؛ وإنما هو جزء من الأنا، يسعى الشاعر إلى جعل الأنا تخاطب نفسها من خلال آخر افتراضي تخيلي، هذا الآخر هو في الواقع الأنا، ومتكون منها. فمثلاً في قصيدة «الجائع»، سيصل المتلقي إلى أحد أمرين فيها: إما أن الشاعر يتحدث عن آخر فعلي حقيقي مطلق، أو أنه يتحدث عن «جائع» هو الشاعر نفسه، أو قد يرى في «الجائع» الآخر جزءاً من «أناه» فهو يصوّره، ويصوّر ذاته معه كذلك. في الجزء الأول من المقطع الآتي يشير إلى آخر أو

---

(1) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، السابق، ص 48.

إلى أنا غير مطلقين، ولكنه في الجزء الأخير من المقطع؛ فإن كلمة «لمحنا» الدالة على الفاعلية توحي بمشاركة أكثر من طرف:

يرسم الجوع على دفتره

أنجماً أو أحرفاً

يغطي الورق

بمناديل من الحلم –

لمحنا

شمس حبٍّ حركتْ أهدابها

ورأينا شفقاً[١]

تتحدث «أنا» أدونيس في مقطع من مقاطع قصيدة «التجربة»، في حوارية داخلية إلى ذاتها، ولكن الشاعر يذكر الآخرين هذه المرة، طرفاً غير مباشر، لأنه يناجي نفسه، ويحاول أن يغوص فيهم، في حوارية داخلية ذاتية تقرؤها أناه في علاقتها مع الآخرين:

حسناً، لن أنام

سأحاول أن أتقرّى دروبي، وأعرف ما يعرف الآخرون

حسناً، سوف أدخل هذا الزّحامْ،

خطوة، خطوتان، ثلاث ...[٢]

ويظهر نموذج شعري آخر لأدونيس، في «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»، لا يظهر الآخر فيه مثل قوله:

أغضب

استقصي

أرى

موج

---

(1) أدونيس، الأعمال الشعريّة الكاملة، المجلد الثاني، السابق، ص 45.

(2) نفسه، ص 429.

كالضوء بين السحر والإشارة[١]

وعلى غير ما سعى إليه سعدي يوسف في ديوانه «أغنيات ليست للآخرين»، وهو الذي لا يترك الآخر، ولا الآخر يتركه، يبدو في هذا المقطع من الديوان، أنه يريد أن ينزع قليلاً إلى «أناته»، متحرراً من رابطة الآخر:

يداً بيد

أنا من يلمُ صعيد النجوم

ويجمع من تمر الفرقد

ومن يلمسُ البدر في أفقه

ومن يرتدي أنجم السرمد[٢]

وتبدو صورة من صور الشاعر عبد العزيز المقالح، أقرب إلى مثيلاتها عند أدونيس، ودرويش، في مناجاته، وحواراته الذاتية، ففي قصيدة «رؤيا»، في المقطع الآتي، في البيت الأول، يضعنا أمام أناتين، أنا الشاعر الإنسانية (البشرية)، وأنا أخرى معرفية، وهو أمر يتسق مع توصيف التحليل النفسي «للأنا»، فالمقابلة القائمة بين أناتي بوصفي الشاعر، مقابلة ليست دالة على معرفة بالتحليل النفسي، فحسب، بل على محاولة لاستقصاء هذه الأنا، واستقراء دورها وصيرورتها الإبداعية (المنولوجي):

ما كنت أدري مَنّ أنا

ما الغيم، ما الصحو، وما الندى

ما كنت أدري عمري الجميل[٣]

هذه الظاهرة محدودة جداً عند الشاعرين عبد الوهاب البياتي، وأمل دنقل، اللذين يبدوان أكثر التصاقاً بالآخر، وبالحديث عنه، وأبعد مسافة عن الحوار الذاتي، إلا فيما ندر من الأبيات، لأن في كل قصائدهما يقدمان موضوعاً، ويكون سبب هذا الموضوع هو آخر، يريدان أن يتناولاه شعراً. ومع ذلك سنعرض لهما في

---

(1) أدونيس، المجلد الأول، ص 440.

(2) عبد العزيز المقالح، ديوان أبجدية الروح، السابق، ص41.

(3) نفسه، ص 41.

هذا النذر اليسير، ومنها قول البياتي في قصيدة «العرّاف الأعمى» في إطار حديثه عن الشاعر لوركا، يقول في بيت من القصيدة:

ها أنا أشنق نفسي مثل عصفور بخيط من شعاع[1]

أو في قصيدة «الأميرة والغجري» يقول فيها:

حبي أكبر مني
من هذا العالم[2]

أما الشاعر أمل دنقل، فإننا سنعرض لمقطع من بكائيات «الإصحاح العاشر» من ديوانه «العهد الآتي»، فهو أشبه ما يكون فيه راوياً عن ذاته:

وأنا كنت بين الشوارع .. وحدي
وبين المصابيح .. وحدي !
أصَّبُ بالحزن بين قميصي وجلدي.
قطرةً .. قطرةً كان حبي يموتْ!
وأنا خارجٌ من فراديسه ..
دون ورقة توتْ[3]

ثانياً: التنوّع الشعري لنموذج الآخر

1- ثنائية الصراع بين أنا الشرق، والآخر الغرب:

اقتنص الشعر العربي الحديث دلالات ثنائية العلاقة، والصراع بين الشرق والغرب، سواءً في بُعد هذه العلاقة التاريخية أم في تحولاتها المعاصرة، فأدونيس مثلاً، الذي أفصح في قصيدته «فصل الدموع» أنه رسم ميراث وطنه في شبابه، في غوطة دمشق، وفي جبل قاسيون تحت ذراع الشرق، ورأى في قصيدة «ثمود» «الشرق اللابس وجه البحر»، وأعلن أن نيويورك تلهث في «فلسطين، وهانوي، في الشمال والجنوب، والشرق والغرب»، وراء أشخاص ليس لهم تاريخ إلا النار، كما في قصيدة «قبر من أجل نيويورك». إنه هو الذي يرسم ملامح هذه العلاقة القائمة

---

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان «الكتابة على الطين»، السابق، ص11.
(2) عبد الوهاب البياتي، ديوان «كتاب البحر» السابق، ص28.
(3) عبد الوهاب البياتي، ديوان «الكتابة على الطين»، السابق، ص11.

بين شرق «كالطفل»، والغرب «الشيخ المعصوم»، وكيف تحوّل الكون نتيجة هذا الصراع إلى قبر واحد، هذا ما تصوره قصيدته «20 – الغرب والشرق»، وفيها يكشف عن جوانب هذه العلاقة التاريخية وعن بعدها المعاصر، قائلاً:

كان شيءٌ يمتد في نفق التاريخْ
شيء مزينٌ ملغوم
حاملاً طفله من النفط مسموماً
يغنيه تاجرٌ مسمومٌ
كان شرقٌ كالطفل يسأل،
يستصرخُ
والغربُ شيخه المعصومُ
بُدّلت هذه الخريطةُ
فالكونُ حريقٌ
والشرق والغرب قبرٌ
واحدٌ[1]
من رمادِه ملموم...

تقرّبنا هذه الإشارات الشعرية من فهم الخلفية التاريخية الواعية التي استوعبتها ذاكرة الشعراء العرب المعاصرين، وما أتاحه الشكل الشعري الجديد من إمكانات استقراء إشارات، ودلالات تنتمي كل واحدة منها إلى فترة زمنية، وإلى بعدٍ مكاني يختلف كل منهما عن الآخر، استطاعت الذاكرة المعرفية للشاعر، والشكل الجديد للقصيدة أن يتيحا حضورها في النص.

يفضي هذا الأمر إلى أن الشاعر العربي المعاصر، لم يكن معزولاً، أو محصوراً في ذاكرته المعاصرة، إنه يستبطن حوادث التاريخ ووقائعه، بقدر ما يستبطن الوقائع المعاصرة وتحولاتها، ما يعني أنه يتمتع بذاكرة وبمعرفة واستعين. إن الشاعر أدونيس حينما يعلن صراحة في قصيدة «مرآة الطريق وتاريخ الغصون»، «أنني نبتة من الشرق في روضة النبوة»، أو حينما يفتخر المقالح بالإنسان العربي بكونه طالعاً من ليل

---

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد 2، السابق، ص 242.

الصحراء وفي يده ورد الشرق، في قصيدته «في انتظار العشق والثورة»، فإنما يمجدان انتمائهما أولاً إلى هذا الشرق الذي خرجت منه النبوءة، وزخر بالأنبياء، الشرق المنفتح على وجه الشمس، وعلى ضجيج الروح والحياة، شرق السلام والمحبة.

هذا الحماس للشرق ولروحه المتقدة في مقابل الغرب الهامد، الذي يقوم على الغزو والقتل، الشرق الذي ينهض ثائراً في وجه الغرب المستبد، يختزله سعدي يوسف ضمناً في قصيدته «تأملات عند أسوار عكا». حينما يقول:

خيولهم عاصفةٌ

رماحُها البرق

لكنني أعظم من أسوار عكا، إنني كالبحر ينشقُ

عاصفةٌ يضمرها الشرق

عاصفةٌ أسرع مما أسرعَ البرق.[1]

وإذ يصف سعدي يوسف أبا تمام، بأنه «نوّار أهل الشرق» في قصيدته «إلى أبي تمام»، فإنه في الواقع يختزل هذا الشرق في «المجموعة العربية»، وقد يكون محقاً بعض الشيء في ذلك، لأن «بابل» لم تكن مهداً للصراع بين الشرق والغرب فحسب، إنما كانت مهداً للحضارة الإنسانية على الإطلاق، ولهذا سعى الآخرون إليها، غزاة سالبي حضارة. إن الشاعر العربي دائماً ما كان يسعى في كتابته الشعرية نحو استجلاء الحقائق، واستقراء البعد التاريخي للإشكالية القائمة مع الآخر، لكي يظهر في بنيتها الكلية، كما لو أنه يريد أن يؤكد أن الذاكرة العربية لم تنسَ هذه الحقائق، وأن هذه الحقائق ما تزال حاضرة في وجدان العربي، بشكل خاص، والشرقي بشكل عام، هذا الشرقي الذي يرى عدوانية الآخر الغربي منذ بدايات التاريخ.

يسافر عبد العزيز المقالح بكلماته نحو الشرق، حينما صار الشعر مدينته في «دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء»، وعندما يتكلم عن الشرق في موضع آخر، يرى في هذا الشرق الحكمة، «والحكمة بابُ سماوات الشرق»، إن الشرق مصدر الحكمة والمعرفة. ولما ضاق ذرعاً، لقى الشرق والغرب قد انهدما بالنسبة له، كما في قصيدته «ضريح من الكلمات لمريم» من ديوانه «بلقيس وقصائد لمياه الأحزان»:

---

(1) سعدي يوسف، المجلد الأول، ص333.

ينهدم الشرقُ لا شمس في الأفق،

ينهدمُ الغرب لا قمرٌ

لا نجوم،[١]

ومن قبل أن يتساءل عبد العزيز المقالح في قصيدته «من يوميات سيف بن ذي يزن في بلاد الفرس» لماذا يحاربنا الروم؟، أولئك الذين يأتون من أقاصي الشمال، وشغله، كما شغل سيف بن ذي يزن في الماضي، بقيصر الروم، وكسرى الفرس، وأبرهة الحبشي، في رسالته التي بعث بها إلى سيف بن ذي يزن في قصيدة «رسالة إلى سيف بن ذي يزن»، أو في «الرسالة الثالثة» حينما وصف الغزاة الجدد، وسارقي البترول من صحرائنا العربية «المغول الجدد»، كناية عن الغزو، أو كما تحدث سعدي يوسف في قصيدته «الحي العربي» عن أسواق روما التي تمايز بن العبد والسيد، وقناطر الرومان تجعل من أجسام الأرقاء قمراً عسكرياً، فإن الإسكندر الأكبر لم يغب عن ذاكرة الشعراء العرب، ولا عن ذاكرة الأمة، وهذا سعدي يوسف لا ينكر على الإسكندر أنه أترع من كأس أرسطو، فقد كان الإسكندر كما تحدثنا قصيدته «إعلان سياحي عن حاج عمران» يسعى إلى أن يمسح البلدان بالخيل والخمر، لكي يقيم تركيبة هيلينية جديدة للعالم، ولكن عبد الوهاب البياتي لديه قراءة مغايرة للإسكندر الأكبر، ففي قصيدته «عن كتب التاريخ، أيضاً»، من ديوانه «بستان عائشة»، يؤكد أن كتب التاريخ كذبت حينما ذكرت أن الإسكندر الأكبر كان تلميذاً لأرسطو، فهو ليس إلا جلاداً وغازياً يشفي مرضه بدماء الجنود. ليس ذلك فحسب، إنما يرى في قصيدة أخرى هي «العودة من بابل» أنه مرّ في بابل منهزماً كذلك:

مولاي قال النجم لي، وقال لي الغدير

- من هاهنا الإسكندر الكبير

مرّ على جواده منهزماً محموم

أيتها النجوم

بابل تحت خيمة الليل إلى الأبد[٢]

---

(1) عبد العزيز المقالح، ديوان «بلقيس وقصائد لمياه الأحزان»، السابق، ص47.

(2) عبد الوهاب البياتي، ديوان «الذي يأتي ولا يأتي»، السابق، ص31.

ودلالة «الإسكندر» الأكبر حاضرة في قراءة أمل دنقل الشعرية، وهو يذكره في قصيدة «كلمات سبارتكوس الأخيرة» كذلك ذكر «روما القديمة»، وكلها إشارات دالة على الغرب، ولا يغيب عنه التتار، فهو قد نافح قائد التتار من أجل دمشق العربية في قصيدة «إلى صديقة دمشقية»، ورمى مدية في اتجاه جواده، في دالة أخرى على صراع الشرق مع الشرق، وثنائية الشرق والغرب.

وفي إطار ثنائية المواجهة بين الشرق والغرب، يحدد صلاح فضل ما أطلق عليه الموقف الواقعي التاريخي؛ الذي أبرزته قصيدة «النور يأتي من غرناطة» في مجموعة الشاعر عبد الوهاب البياتي «مملكة السنبلة»؛ بوصفها دالة على تبادل الفواعل من ناحية، وعلى بروز الأنا في أقصى تجلياتها تجاه الآخر، الأنا هنا، العربية والإسلامية التي اعطت الآخر الغربي، كما أنه بحث في تحولاتها المتجهة نحو التجلي الحسي لها؛ عبر استدعاء غرناطة بوصفها مجسداً لعوالم متعددة أبدعتها الأندلس، التي أبدعت تراثا حضارياً أضاء فضاءات أوربا المظلمة.[1]

2- صورة الآخر الغربي «المسيحي» :

ينبغي التأكيد، بدايةً، على أن الشعراء العرب لم يظهروا على الإطلاق، أي موقف مناهض للمسيحية بوصفها ديناً، أو للمسيحيين بكونهم متدينين، ولا توجد حتى إشارة واحدة تدل على ذلك. وأزعم أنهم ميزوا بين الصليبيين الغازيين القادمين من الغرب، الذين حاربوا تحت راية الصليب لاحتلال بلدان غيرهم، عن سواهم من المسيحيين الأبرياء من دم الحملات الصليبية. وعلى العكس من ذلك، فإن الشعراء العرب المعاصرين أشاعوا بعض المفردات المسيحية في شعرهم الجديد، رغبةً من عند أنفسهم لإشاعة التسامح، ولكسر الحاجز الموجود، نشروها في الشعر بوصفها مكوّناً إنسانياً وثقافياً عامّاً. فقد أدخلوا كلمات إنجيلية مثل «المسيح، والصلب، الصليب، التراتيل»، وتلك المفردات المتعلقة «بالمقدس أو القديس»، وما تولد عنها، وكانت جرءة شديدة منهم أن يكسروا حاجز دخولها إلى النص الشعري، وربما عانوا في البدء من استهجان التقليديين، الذين سعوا نحو عدم إشاعتها بين القراء، حتى أننا نجد نفراً كثيراً منهم وظفوا مأساة المسيح توظيفاً يدل علي مكابداتهم، ومعاناتهم، ويبرز في هذا المقام الشاعر العربي محمود

---

[1] انظر صلاح فضل، شفرات النص، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1990م، ص15.

درويش الذي نلاحظ عنده حشداً هائلاً من كلمة صلب، وما أشتق من فعلها، في شعره، في أغلب قصائده. ووظفت هذه الكلمة في الشعر العربي عموماً، توظيفاً واسعاً. وفي هذا ما يشير إلى دلالة التقارب، والتسامح مع المسيحية والمسيحيين.

لكن من هؤلاء الشعراء العرب من استدعى الوقائع الصليبية المعادية للعرب، تلك التي جعلت غزو البلاد العربية والإسلامية هدفها الوحيد، ويذكر التاريخ عديداً من هذه الغزوات، وأكثرها شهرة حملة الصليبيين على فلسطين، وتحرير صلاح الدين الأيوبي لها من براثنهم. ولم يكن قصد الشعراء العرب من ذلك تذكير الأمة بهذه الأحداث المؤلمة فحسب، بل تصوير ما يحدث في الوقت الراهن من حملات مشابهة، وهجمات غربية معاصرة، ودعم بلا حدود لكيان الصهيوني ضد الأمة العربية والإسلامية وما هي إلا امتدادٌ لها، وصورة من صورها القديمة، فجاءت إشارات دالة على، الاستعمار بشقيه القديم والحديث، بلورتها تلك الضغوط التي تمارس على الحكام العرب المتخاذلين. لذلك كله سعى بعض الشعراء لكي تحيل هذه الوقائع الاستعمارية المعاصرة، بكونها أتت بناءً على تراكماتها التاريخية في الغياب، على إذكاء روح القومية، وحماسة التصدي عند المتلقي في الحضور. وعلى أية حال؛ فإن هذه الصورة، وغيرها من الصور الدالة على المعرفة بالتاريخ القديم والمعاصر في آنٍ واحد دليل على أن الشاعر العربي الحديث، شاعر مثقف ومُطّلع، ويستند علىً بنية معرفية، تجعله يحيط بكل ملابسات الإشكاليات الصراعية في الحضور والغياب. على هذا النحو سنسعى لعرض بعض النماذج الدالة على تصوير هذه الإشكالية الثنائية بين الأنا والآخر الغربي. والحقيقة أن الشاعر العربي أخذ مواقف متعددة من هذه الإشكالية، فمنهم من تحدث عنها مباشرة مثل أمل دنقل، ومنهم من ركز على هذه القضية من خلال الآخر الصهيوني مثل عبد العزيز المقالح، الذي التفت إلى الآخر اليهودي بصورة أكثر، ومحمود درويش الذي تكاد تكون أغلب قصائده تلتفت إلى هذا الآخر الصهيوني دون أن يسميه باسمه، وهو أمر سنأتي على بلورته لاحقاً. ومن الشعراء من كرس خطابه الشعري لتمجيد البطولات العربية التي انتصرت على الآخر الصليبي مثل الحديث عن انتصارات القائد العربي صلاح الدين الأيوبي في إشارة مباشرة، أو غير مباشرة. واقترب محمود درويش كثيراً في شعره من الأجواء المسيحية، لكي يعطي دلالة أخرى مغايرة على التماذج، والتداخل الإسلامي – المسيحي، الذي صور هذا التلاحم بينهم منذ أمدٍ بعيد، في مواجهة الآخر

الصهيوني اليهودي، الذي يعود إلينا، كما عاد الصليبيون. كما في قصيدة «مصرع العنقاء» في جداريته. والتفت أمل دنقل إلى هؤلاء الصليبيين، وأبدع في إيجاد المقابلة المعاصرة لهم، وسنجد في نصين لقصيدتين لأمل دنقل، ما يشير إلى العلاقة بالآخر الصليبي من خلال «الفرنج»، و«ملوك الفرنج»، و«سفائن الفرنج». النص الأول من قصيدة أمل دنقل «لا وقت للبكاء» من ديوانه «تعليق على ما حدث». المقابلة الظاهرة بين الغياب والحضور فيها، تقوم على مقابلة بين اللاجئين الفلسطينيين الساكنين في الخيام والصحراء، نتيجة للغزو الصهيوني لفلسطين من خلال إعطاء النص والموضوع بعدهما التاريخي والمعاصر، فالافرنج عادوا من جديد، في زمن الحضور، في مقابل استدعاء شخصيات مثل: نجم الدين، والأفرنج من الغياب. يستدعيها الشاعر لكي يعطي روح النص زخماً كبيراً عندما يثور النص بجدلية العلاقة بين الحضور والغياب؛ وفيه يقول أمل دنقل:

لقد رأيت يومها : سفائن الإفرنج
تغوص تحت الموج
وملك الإفرنج
يغوص تحت السرج
وراية الإفرنج
تغوص، والأقدام تغري وجهها المعوجّ، [١]

أما النص الثاني لأمل دنقل، الذي يصوّر علاقة الأنا العربية، بالآخر الإفرنجي (الصليبي)، فقد جاءت في قصيدة «أوجيني». جاءت هذه القصيدة لتصور علاقة الآخر الغربي بالحكام العرب، عبر تصوير «أوجيني» و«ملوك الفرنج»، بعلاقتهم بالحاكم في الباب العالي كناية عن الحاكم العثماني الإسلامي، فالباب العالي إشارة إلى الدولة الإسلامية في ظل الحكم العثماني، ولكن الشاعر هنا أراد أن يجسد الواقع المعاصر بإعطائه مجازات تاريخية ليولد الشعرية في النص، يقول أمل دنقل في هذا النص:

«أوجيني .. وملوك الإفرنج
سيزورون جناب الباب

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعريّة الكاملة، السابق، ص 319.

الليلة .. يحمل ما تحويه الدور

إلى قصر الحاكم»[١]

هذه الصورة المستمدة من الماضي لتصوير الماضي نفسه أحياناً، والحاضر أحياناً أخرى، ما هي إلا صورة من صور هذه العلاقة بين الأنا الجمعي والآخر، صوّرتها أنا الشاعر. ويمكن أن نجد صوراً أخرى ترسم مجالات هذه العلاقة. منها تلك الصورة التي رسمتها قصيدة عبد العزيز المقالح «الرحلة الثانية لسليمان الحلبي»، حينما صوّر مقاومة الأنا العربية للاحتلال، فرسم علاقة الإخوة العربية المتوحدة، باستدعائه لشخصية «سليمان الحلبي» «السوري»، الذي قتل «كليبر» قائد الحملة الفرنسية على مصر.

ولكننا قد نجد من جانب آخر، مفهوماً يختلف عن المفهوم السابق، من حيث نظرته نحو الآخر، لا من حيث معارضته له قدمه بعض الشعراء، فأدونيس يقدم لنا تصوراً مغايراً للعلاقة مع الآخر، ففي أحد نصوصه من قصيدة «قالت الأرض»، من ديوانه «قصائد أولى»، يربط أدونيس وجوده بوجود الآخر، ويرى فيه بعضاً مما في نفسه، وعلى الرغم من أنه لم يحدد هذا الآخر مباشرة، فإن مقطعه الشعري هو أقرب للحديث عن الآخر الأجنبي منه إلى أي آخر غيره. وصفة القرب هذه نابعة – على ما نعتقد – من العلاقة الثقافية، والأدبية، والإنسانية، وعلى الإطلاق لا تعبر عن التقرب السياسي، ولربما قصد أدونيس كل أخر، مصوراً التداخل الإنساني، والمعاناة الإنسانية المشتركة، بكون وجود الآخر نابعاً من العلاقة الجدلية التي تشترط وجود أحدهما بوجود الآخر، يقول أدونيس في هذا المقطع:

إن في الغير بعض نفسي، وفي

الآخر، شرطاً ومنبعاً لوجودي[٢]

وتتبلور فكرة أدونيس إزاء الآخر أكثر في مقطع من قصيدته «الفضاء ينسج التأويل». فهو في هذا المقطع يحدد كيف يمكن للأنا أن تذوب في الآخر، ويكونان معاً شيئاً متوحداً واحداً، يتمنى فيه أدونيس أن تنتهي هذه الثنائية لصالح المعرفة الإنسانية الواحدة، ولكنه في الوقت نفسه حين يعبر عن امتزاج هذه الثنائية، فإنه

(1) نفسه، ص 16.

(2) أدونيس، م1، ص28.

يحدد ضمناً هذا الآخر من مثل قوله: «مختارات لينين»، وهنا تحديد لماهية الآخر، الذي يقصد به الآخر الاشتراكي، ويحدد الأنا من خلال كتاب «الروض الخاطر»:

ما أطيب أن يمتزج كل شيء بكل شيء

رغيف بدفتي كتاب،

«مختارات لينين» و«الروض العاطر».[1]

وإذ يحدد أدونيس ما يريده من ثقافة الآخر ومعرفته لكي تمتزج مع ثقافة الأنا وتتوحد مع حصيلتها المعرفية برغبة صادقة، فإننا مع نموذج سعدي يوسف في قصيدته «المملكة الثالثة» نعيش جو سخرية الشاعر من الأنا الجمعية «النحن»، في علاقتها مع الهم «الآخر». سعدي يوسف هنا يتكلم على الـ «نحن» التي تلتمس من الـ «هم» الغربي، بعكس أدونيس الذي أراد امتزاج الـ «النحن» مع «الهُم» الشرقي «الاشتراكي تحديداً». يقول سعدي يوسف موضحاً هوية الأنا الجمعية الثقافية:

نحن في الكتب الأجنبية نرحلُ،

أو نشتري الشعر،

أو نلمس الثورة امرأة ...

نحن نبني سقوف المقاهي التي هبطت في المياه

نحن نضحك[2]

هذا الموقف من الهوية الثقافية للأنا، لا يبتعد عن الموقف السياسي والأيديولوجي السلبي لعلاقة الأنا بهذا الآخر، كما نلحظ في مقطع من قصيدة سعدي يوسف «عبور الوادي الكبير»، مصوراً الروح المتقدة للغزو من قبل الآخر الغربي:

آخر رايات كولمبس المستدقة تُبحر من برشلونهْ

وآخر أبراج غرناطة اقتحمته خيول الشمال.[3]

ولئن جسدت سخرية سعدي يوسف السابقة، صورة التبعية الثقافية للآخر، فإن عبد الوهاب البياتي صوّر هذه التبعية من جانبها السياسي والأيديولوجي

---

[1] أدونيس، م2، ص 407.

[2] سعدي يوسف، م1، ص190.

[3] نفسه، ص 177.

على ما يبدو في قصيدته «سيدة الأقمار السبعة»، حين قدّم لنا في مقطع من هذه القصيدة عرّافتين، الأولى تنتمي إلى النحن ذكرها باسم عرّافة طيبة، التي «قالت: لا تنظر للخلف»، والعرّافة الثانية هي «عرّافة» البحر المتوسط والجزر اليونانية. ودلالة العرّافة واضحة، تحيل إلى المعرفة، والتنبؤ، وهي هنا أشبه ما تكون لسان حال الأمة. تبدو سخرية البياتي «للنحن» هنا بالتبعية للآخر «الهم»، غير عابئين بقدرة الـ «نحن»، أي نترك تبعية «النحن» إلى تبعية «الهم»:

في «طيبة» ذات البوابات السبع، العرّافة

قالت: لا تنظر للخلف

الوردة قالت للصيف

وأنا فوق جوادي عبر البحر الأبيض

اتبع صوت العرّافة

للجزر اليونانية.[1]

جسدت النصوص الشعرية، نماذج عدة لطبيعة العلاقة القائمة بين الأنا والآخر في مستويات متعددة، السياسية والأيديولوجية والثقافية، والعسكرية، وإذا ما عمقنا من استقصاءاتنا لهذه المجالات على مستوى الشعر العربي كله، لأمكننا ذلك من أن نقتنص مجالات أخرى، ونماذج عديدة كاشفة عن مستويات جديدة لإشكالية هذه العلاقة بين الطرفين. ولكن ما ينبغي أن نشير إليه هو أن من خلال استقرائنا للنصوص الشعرية للشعراء (محل البحث)، اختلفت مستويات تناول الآخر لديهم، ونعني هنا، ليس الآخر الغربي فحسب، ولكن نقصد هنا الأواخر المتعددة، فاهتمام أدونيس بالشرق كان أشد حضوراً من غيره، وعلى وجه التحديد في حالة المفاضلة مع الآخر الغرب، والغرب بالنسبة إليه لا يظهر آخر في مستويات أخرى غير في هذا المستوى من المفاضلة بين الشرق والغرب، ولكن الغرب لا يبدو آخر في إطار المعرفة الإنسانية، هنا ينتفي الآخر عند أدونيس، فالمعرفة الإنسانية ملك للعالم، وناس هذا العالم. الناحية الثانية التي يظهر فيها الآخر بارزاً، هي الأشكال السلطوية الثابتة والتقليدية والمؤسسة التي لا تتغير. وفي الوقت

---

[1] عبد الوهاب البياتي، ديوان «كتاب البحر»، السابق، ص ص 33، 34.

الذي نجد أمل دنقل، وعبد الوهاب البياتي، وسعدي يوسف يعتصرون إبداعاً للكشف عن العلاقة مع الآخر الغربي، فإن محمود درويش، وعبد العزيز المقالح يركزان على الآخر (الصهيوني) اليهودي وهو ما سنأتي عليه. أما أدونيس الذي لا يبدو أنه ينجه في خطابه الشعري إلى الآخر الغربي والصهيوني إلا في قصيدته «قبرٌ من أجل نيويورك»، فإننا نعتقد أن سخط أدونيس على الأنظمة العربية، وعلى السلطات العربية، يأتي من باب أولى تغير البيت من الداخل قبل تغيره من الخارج، وهي نظرة فلسفية تتجه بالخطاب أولاً نحو الداخل الذي سيؤهل إلى الأخذ بزمام العلاقة مع الخارج الذي يمثله الآخر كما أن سَخطه ينصب على من أسهم في حدوث الهزيمة، وضياع فلسطين. في حين يبدو الشعراء الآخرون أكثر مباشرة نحو تناول قضايا فلسطين، وما يواجهه أبناء فلسطين من الآخر الصهيوني. وكلهم يقفون على صعيد واحد هو الثورة، والدعوة إليها بشكل أو بآخر.

3- صورة الآخر «اليهودي»:

أ- البعد التاريخي لعلاقة الأنا بالآخر «اليهودي»:

تُجسّد إشكالية العلاقة مع الآخر اليهودي، وجوداً حقيقيّاً لظاهرة هي مدعاة للاستقصاء والاستقراء؛ إذ من المدهش حقّاً أن يعاني العرب والمسلمون قسوة لا متناهية تصدر من قبل اليهود حيالهم، ثمناً لما صنعوه، أي العرب، من أمان وطمأنينة وسلام للآخر اليهود على مَر العصور، وفي كل الأمكنة، في أزمنة وأمكنة كان اليهود يعانون فيها من اضطهاد الأوربيين لهم لأسباب يعرفونها ادَّعوها عليهم، ومثبتة في التاريخ.

سيكون، على هذا الأساس، من المهم أن نمهد لشكل العلاقة التي كانت قائمة بين الأنا العربية والإسلامية، والآخر اليهود، على أقل تقدير في مرحلة كانت من أشد المراحل قسوة عاشها اليهود وعانوها من قبل الأوربيين هذه المرحلة هي فترة حكم العرب لبلاد الأندلس، في وقت كان العرب والمسلمون يحيطونهم برعاية الدولة الإسلامية الكاملة بكونهم ذميين من أهل الكتاب، ليس عليهم غير أن يدفعوا الجزية ليس إلا، ويعيشون بأمان واستقرار، يمارسون أعمالهم التجارية حكم العرب لبلاد الأندلس والاقتصادية بحرية كاملة، غير أن الصهانية اليهود الجدد لم يرعوا هذا الجميل الذي أتاهم من قبل العرب. هذه المرحلة هي فترة حكم العرب لبلاد الأندلس.

ولأننا لسنا بصدد التأريخ لهذه العلاقة، فإننا سنكتفي بعرض مقتطفات كاشفة على نحو واقعي عن هذه المعادلة غير المتساوية، وستكون مرحلة حكم الأندلس جزءاً مهمّاً من الملامح البارزة لهذه العلاقة. تبدو بهذا الصدد إسهامات ليفي بروفنسال[*] في كتابه «تاريخ إسبانيا الإسلامية» كاشفة عن بعض هذه الملامح البارزة في نموذج الأندلس، وتحديداً في ظل اضطهاد القوط لليهود. إذ يقول: «فمنذ زمن طويل واليهود يعانون حقّاً من سوء معاملة القوط واضطهادهم لهم، وخاصة منذ العصر الذي بدأ فيه التحالف بين الكنيسة والدولة، وأسفرت اجتماعاتهما المتتالية في العاصمة طليطلة عن تقليص حقوق اليهودي الشخصية، ثم الإطاحة بها. ففي عام 654م اتخذ «ريثيسبنتو» (RECESVIWTO) ضدهم مجموعة من القرارات الصارمة (استمر تطبيقها كذلك في عهد «إيربيخيو»)، تضطرهم في الواقع إما إلى الهجرة أو اعتناق المسيحية، ثم جاء «إخيكا» وحرم عليهم عام 693م — التعامل مع مسيحي المملكة»[1]. ويستبعد ليفي بروفنسال أن يكون السبب في ذلك تآمر اليهود في بداية القرن الثامن مع عرب شمال أفريقيا لطرد القوط من إسبانيا؛ على الرغم من إشارة المؤرخين العرب إلى مساعدة يهود إسبانيا للعرب الفاتحين[2]. واستبعاد بروفنسال لهذا الأمر لكي ينفي تهمة تآمر على اليهود ليس له ما يبرره، لأنه أولاً لم يجتهد بتقديم أسباب أخرى، وثانياً وليس أخيراً، أن في التاريخ العربي الإسلامي في بداية الإسلام ما يؤكد تحالفاتهم، وتآمرهم حينما تكون مصالحهم فيها، كما أنهم — أي اليهود — كانوا على قناعة بعدل العرب وسداد حكم المسلمين، وفلسفة الإسلام. وبدا لبروفنسال نفسه أن اليهود كانوا يكلفون «في حالات معينة — بتأمين المدن المفتوحة، وحراستها بعد ترك الجيوش العربية لها لمواصلة تقدمها»[3]، وفي هذه إشارة أخرى على حسن النية التي أبداها العرب نحو اليهود، وتسامحهم معهم.

(*) يبدو من اسمه، أنه ربما يعود إلى أصل يهودي.

(1) ليفي بروفنسال، تاريخ إسبانيا الإسلامية (من الفتح إلى سقوط الخلافة القرطبية) «711-1031»)، ترجمه إلى الإسبانية إميلو جارثيا جومث، ترجمه إلى العربية، علي عبد الرؤوف البمبي، علي إبراهيم المنوفي، السيد عبد الظاهر عبد الله، مراجعة صلاح فضل المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص 82.

(2) ليفي بروفنسال، السابقن ص 82.

(3) نفسه، ص 82.

يقرُ بروفنسال، بشكل صريح، ودون أدنى شك بحسن معاملة العرب لليهود في بلاد الأندلس، وبإعطائهم كل الحقوق المدنية، وفي منحهم حريّة الحركة وممارسة الشعائر، وحرّية التجارة لم تعط لهم من قبل، ولم تمنح لهم فيما بعد في أوربا. يقول بروفنسال بهذا الصدد: «لقد تمتع اليهود، في ظل الدولة الإسلامية، بحقوق المواطنة كاملة، وكانت لهم جاليات ذات أهمية في عدد من المراكز الحضارية. وعلاوة على هذا، أصبح اليهود يشكلون غالبية سكان بعض المدن لأزمان طويلة، ومنها على سبيل المثال: غرناطة القديمة أو مدينة «اللّسّانة» (LUCEWA) الصغيرة. كما كان لليهود أيضاً – مثل المستعربين – الحق في ممارسة شعائرهم الدينية والتمتع بسائر حقوقهم المدنية مقابل دفع الجزية فقط»[١]، هذه الحالة من الاستقرار، والحرية، والأمان التي عاشها اليهود في ظل الدولة العربية الإسلامية في الأندلس، كانت تتناسق مع الحالة نفسها التي أحسها اليهود في ظل الدولة العربية الإسلامية في المشرق العربي.

واستنتج بروفنسال بعد استقصاء، باستثناء حركات محدودة قليلة ناهضت اليهود في أثناء حكم الزيديين لغرناطة في القرن الحادي عشر، «لم يسجل أي قرار فيه اضطهاد ليهود إسبانيا المسلمة إلا بعد مرور عدة قرون، وبالتحديد في عهد الموحدين»[٢]، لا نستبعد في هذه الفترة أن يكون بعض اليهود قد أساؤوا فيها إلى المسلمين، أو تدخلوا فيما قد يتضرر منه المسلمون، أو أنهم تآمروا عليهم. فقد وفرت لهم الدولة العربية الإسلامية المناخات الرائعة للقيام بدور مهم في الجانب الاقتصادي في الممالك العربية، وجعلت الممالك المسيحية تتعامل معهم بالطريقة نفسها في تلك الفترة، لأن المسيحيين كانوا يدركون ثقل الموقف العربي، وقوة حكمهم، ونفاذ سلطتهم، فعاملوا اليهود وفق ما فرضته الممالك الإسلامية من معاملة حسنة مع اليهود. وسنختم كلام بروفنسال بإشارة تضمنها كتابه هذا، تحيل إلى تسامح شاسع تحلى به المسلمون مع غيرهم من ديانات أهل الكتاب، يقول فيها: «بعد فتح العرب لإسبانيا لم يفكروا إطلاقاً في فرض عقيدتهم الإسلامية على الشعوب الخاضعة لهم، لأنها تنتسب لما يسميه المسلمون «بأهل الكتاب»: أي أصحاب نصوص نزل بها الوحي من السماء. ولما كان الإسلام يمنح «أهل الكتاب» معاملة مفضلة، فقد كان من حق يهود إسبانيا ومسيحييها التمسك بدينهم، وممارسة شعائرهم في

---

(1) نفسه، ص ص 82، 83.

(2) نفسه، ص 83.

حرية تامة. ويكفي للتدليل على هذا بنص الصلح – الذي قدمناه آنفا – بين عبد العزيز بن موسى بن نصير، وبين الأمير القوطي «تدمير» عام 713 (94هـ)»[1]. هذه المعاملة الحسنة التي عامل بها المسلمون غيرهم، كانت على غير ما عرفناه من إبادة وعدم تسامح، وتنكيل بالمسلمين بعد سقوط الدولة الإسلامية، ترافق مع إجبارهم على تغيير الدين الإسلامي إلى الدين المسيحي.

أما ديورانت فقد أكد أن اليهود «استوعبوا في شبه الجزيرة الأسبانية علوم العرب الرياضية والطبية والمصرفية، وتطوروا بثقافتهم الخاصة في مدارس المدن الأسبانية العظيمة»[٢]، بل يمضي ديورانت إلى أبعد من ذلك حينما يصوّر ازدهار اليهود في ظل حكم المسلمين المتساهل، وهو في هذا يقول «لقد ازدهر اليهود في أسبانيا وجمعوا ثروة، إلى أن قام فرديناند بإخراج المسلمين منها نهائياً. وهنا فقد اليهود في أسبانيا الحرية التي تمتعوا بها وعاشوا في ظلها تحت حكم المسلمين المتساهل المتسامح، وزحف ديوان التفتيش عليهم، وخيرهم بين التعميد ومزاولة الشعائر المسيحية، وبين النفي وتجميد أموالهم»[٣].

هذه الصورة المتعصبة التي ظهرت فيها إسبانيا بعد سقوط غرناطة، جلبت لأوربا كلها وللأوربيين سلبيات، في الوقت الذي كان قد بدأ فيه عصر النهضة، وفي العام ذاته الذي أبحر فيه كولومبس مكتشفاً أمريكا، كما تذهب سوزان باسنيت التي تأسف أنه بعد طرد اليهود، وطرد آخر السكان العرب من إسبانيا« تم تجاهل كل الجوانب الإيجابية للاحتكاك مع العالم العربي. وربما كان من الممكن رؤية عصر النهضة كلحظة لها قيمة جمالية فريدة، ولكن عصر النهضة كان أيضاً عصراً من التعصب السياسي والديني، عصراً شهد بداية شرور التوسعات الاستعمارية خارج أوربا»[٤]. تلك كانت صورة نموذجية عن تسامح العرب اللامحدود مع اليهود، وهو السائد على مرّ التاريخ، ليقف المرء مذهولاً، ودَهِشاً للقسوة، والبغض، والحقد الذي يبديه اليهود الصهانية منهم إزاء العرب والمسلمين، والفلسطينيين بوجه خاص.

---

(1) نفسه، ص 79.

(2) ولِّ ديورانت، قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، ترجمة فتح الله محمد المشعشع، بيروت، مكتبة المعارف، ط5، 1985م، ص186.

(3) نفسه، ص186.

(4) سوزان باسنيت، السابق، ص 89.

ستبدو إذن، في مقابل التسامح العربي ثمة حلقة أخرى، سيقدم فيها الأدب الأوربي والأمريكي صورة عن واقع اليهود في هذه البلدان، وعن صورة اليهودي كما رسمها هذا الأدب، حتى نصل إلى الحلقة الثالثة والأخيرة التي صوّر فيها الشعر العربي المعاصر شخصية اليهودي، هل كانت صورة نمطية أو غير ذلك؟.

ب- صورة اليهودي في الأدبين الأوربي والأمريكي:

- صورة اليهودي في الأدب الأوربي:

لاحظنا مسبقاً كيف أحس اليهود بالاستقرار والأمان في ظل الدولة الإسلامية، وإن وجدوا في القرون الوسطى نذراً يسيراً من التشجيع من قبل وليم الفاتح (1066-1087) النورماندي – الفرنسي الذي كان قد جلبهم إلى لندن، واستمر بهذا التشجيع ابنه وليم روفوس (1087م-1150م)، وأصدر الملك هنري الأول (1100م-1135م) مرسوماً «منح بمقتضاه يوسف حبر اليهود الأكبر في لندن، وأتباعه حق الانتقال في ربوع إنجلترا حاملين معهم منقولاتهم دون دفع رسوم، أو عوائد جمركية، بعد أن كان محظوراً عليهم في الماضي الخروج من لندن، والمدن المصرح لهم بالإقامة فيها»[1]، وقد شجعهم ذلك على الازدراء بأهل البلاد والتقليل من شأنهم. وعلى الرغم من أن اليهود عادوا إلى لندن في عهد الملك هنري الثاني (1154م-1189م) بعد أن كان الملك ستيفن (1135م-1154م) الذي أعقب هنري الأول، قد طردهم، وأصبحوا بلا ملاذٍ آمن، ويعانون النبذ لسببين بارزين يعرض لهما رمسيس عوض أولهما: ما شاع عنهم من مُجن، وما شاع بين الإنجليز أنفسهم من أن «اليهود يسفكون دم الصبية الإنجليز لاستخدامها في عبادتهم وطقوسهم الخاصة»[2]. أما الملك هنري الثالث (1216م-1272م) فقد فرض عام 1230م ضريبة تصل إلى ثلث ما يمتلكه كل يهودي مقيم في المملكة[3] لكن سبب مقدار الكراهية الذي أبداه الإنجليز ضد اليهود يعود بدرجة رئيسة، وقوية إلى عدّهم قاتلي السيد المسيح عليه السلام. وإلى جانب آخر؛ فإن ثمة مسألة تختص بطبيعة اليهودي نفسه الإنزوائية، والانعزالية، وبأنه مرابي، وانتهازي، وتصدر منه روائح

---

(1) رمسيس عوض، شكسبير واليهود، سينا للنشر، الانتشار العربي، القاهرة، ط1، 1999، ص10.
(2) نفسه، ص 11.
(3) نفسه، ص 12.

كريهة. وقد وصل حد هذا الكره في عام 1290م بطردهم، وعدم السماح لهم بالعودة إلا بعد دخولهم الديانة المسيحية.[١]

زخر الأدب الإنجليزي بتصوير اليهودي بصورة نمطية بوصفه آخر بالنسبة للأنا المسيحية الأوربية، وكثير من الأعمال الأدبية قدمت هذا الآخر بصورة نمطية، ويمكن ذكر بعض الأعمال الأدبية، وبعض مؤلفيها الذين صوروا اليهود في آداب تلك الفترة منها، وتصوير شكسبير لهم في «تاجر البندقية». مستفيدين من الجهد المتعمق الذي تتبعه رمسيس عوض في هذا المجال. فهو يذكر أن جو فري تشوسر قد ضمن بعض القصص، وقصائد البالاد المكتوبة في تلك الفترة، قد احتوت على إشارات تصف قتل الصبي هيولنكوني الذي قيل إن اليهود اختطفوه وعذبوه وصلبوه ليستعملوا دمه في طقوسهم الدينية، ما جعل هذه القصص تصوّر اليهود بأنهم «حلفاء الشيطان يلحقون الأذى بالمسيحيين»[٢]. أما الأعمال التي قدمت اليهودي بهذه الصورة النمطية فمنها عمل «بير حارث الأرض» تأليف لانجلند (نحو عام 1362م) و«اعترافات غرامية» تأليف جون جاور. و«أسطورة صانع الأحذية اليهودي»، جوزيف كارتا فيلوس، إلى جانب قصة اليهودي المتجول التي رواها روجر وندوفر في كتابه «أزهار التاريخ» (1228م)[٣]، حتى أننا لنرى أن المسرح الإليزابيثي قد قدم لنا الملك إدوار الأول في صورة إيجابية؛ لأنه طرد اليهود من البلاد، أما الممثل والمؤلف المسرحي ستيفن جوسون (1555م–1624م) فقد قدم صورة اليهودي الجشع في مسرحيته «اليهودي». كما ذكر رمسيس عوض مثّل استهزاء الدراما الإنجليزية بهم، وتأليف جون ليلي John lyly لكتاب لم يذكر اسمه عام 1578م استفاد منه الكتاب الإليزابيثيون في معرفتهم باليهود تعريضاً بهم[٤].

وأشار إلى أن كتابي جون ليلي، وكاتب آخر يدعي نورت اللذين احتويا على إساءات لليهود، قد أمدا كريستوفر مارلو مؤلف «يهودي مالطا»، وشكسبير مؤلف «تاجر البندقية» بصورة المرابي اليهودي الشرير الكرية، وهناك مسرحية أخرى لتوماس ديكر Tomas Dakker فيها إشارات إلى الروائح الكريهة لديه. أما

---

(1) رمسيس عوض، شكسبير واليهود، ص 15.

(2) نفسه، ص 15.

(3) نفسه، ص ص 15، 16.

(4) نفسه، ص 31.

الشاعر الإنجليزي المشهور جون دون؛ فإنه قال في إحدى عظاته عام 1627م: «إن اليهود بعد الشتات، وتدمير أورشليم صاروا طغمة من المجرمين، والأشرار، والهاربين، والمتشردين»[1] أما الصورة غير النمطية التي جاء بها اليهودي في الأعمال الأدبية؛ فهي مسرحية روبرت ويلسون «سيدات لندن الثلاث» The three Ladies of London، ومسرحية «اليهودي» للكاتب المسرحي الإنجليزي ريتشارد كمبرلاند Richard Comberland في عام 1777م، وهما مسرحيتان قدمتا صورة متعاطفة مع اليهودي[2]. أما مسرحية شكسبير «تاجر البندقية»، فإن شخصية شايلوك الذي يريد أن يقتطع رطلاً من جسم أنطونيو لإشباع شهوة الانتقام لديه؛ لأنه يتهمه بالمرابي، وذكاء بورشيا في المحكمة، بحضور بسانيو، فإنها تقدم صورة نمطية بشعة عن اليهودي الجشع، المرابي، عديم الإنسانية والضمير.

- صورة اليهودي في الأدب الأمريكي:

في كتابه الأخير «اليهود في الأدب الأمريكي» تناول رمسيس فيه صورة اليهودي في الأدب الأمريكي خلال أربعة قرون، من القرن السابع عشر إلى القرن العشرين. تنبري لدينا بعض المحطات التي يشكل الوقوف عندها ملامح بارزة في موضوع الآخر اليهودي في الأدب الأمريكي. تبدأ في التمهيد النظري لعلاقة اليهود بأمريكا التي بدأت بعد طردهم من أوربا، ودخولهم أمريكا في فترة الاستعمار البريطاني لأمريكا، وفي هذه الفترة تبدو قلتهم العددية غير مؤثرة[*]، وترافق الاهتمام الأدبي باليهودية، مع دراسة البروتستانت البيوريتانيين للغة العبرية، بوصفها «لغة التوراة الذي بشر بمجيء المسيح»[3]، واهتمام الأمريكيين باليهود القدامى وليس المعاصرين، أي بني إسرائيل لأن المسيح أتى منهم، ولإشباع نهمهم لمعرفة أبعاد وجوده التاريخية، وهو أمر سيربطهم بالتأكيد بقراءة تاريخ بني إسرائيل. ويبدو أن اضطهادهم في روسيا من قبل قياصرة روسيا، وتحديداً الإسكندر الثاني، والإسكندر الثالث، وطردهم في عام 1891م من روسيا جعلهم

---

(1) رمسيس عوض، شكسبير واليهود، السابق، ص 35. وانظر: ص 30، 31، 34.

(2) انظر: نفسه، ص 32.

(*) يذكر رمسيس عوض، أن عددهم كان في فترة الاستعمار البريطاني لأمريكا، حوالي ثلاثة آلاف يهودي.

(3) رمسيس عوض، اليهودية في الأدب الأمريكي (في أربعة قرون: من السابع عشر إلى العشرين)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2001، بدون، ص13.

يتوجهون إلى أمريكا، مع غيرهم من يهود أوربا الشرقية والغربية، وعُدّت أمريكا ليس ملاذًا فحسب وإنما وطن لهم.

وهم الذين ولد منهم من سموا بـ «كتاب اليدتش[*]، الذين «لعبوا دوراً بارزاً في إذكاء شعور اليهود بضرورة الحصول على حقوقهم كاملة في دول الشتات، وعلى رأسها الولايات المتحدة»[1]. وأكثر ما كان يقلق اليهود في ثقافتهم المتعصبة، وأدبهم؛ هو تأكيدهم المستمر على هويتهم، وإلحاحهم المستمر على ذلك في كل كتاباتهم، وباتوا يجتمعون على مفهوم الهولوكست، وعلى اتهام من يعاديهم بأنه ضد السامية. ولهذا برز منهم بعض الكتاب الذين حاموا حول هذه القضايا، ولكن في المقابل ظهر من الكتاب والأدباء الأمريكيين من كان له موقفاً مغايراً. وينقل رمسيس عوض عن المؤرخ الأمريكي أوسار هاندلين «أن الأمريكيين أخذوا عن الأدب الإنجليزي الصورة الواضحة لليهود في العقد الأخير من القرن التاسع عشر (نحو عام 1890م)... والرأي عند هاندلين أن ذلك العقد شاهد لأول مرة صورة اليهودي كمراب، وتاجر ملابس قديمة، وصاحب محل رهونات، فضلاً عن أن هذا المؤرخ عبر عن ارتياحه لتفجر المشاعر المعادية للسامية في مطلع القرن العشرين، على نحو يماثل مع ما حدث في القارة الأوروبية»[2]. وقبل ذلك في حوالي 1850م، أخذت الروايات رسم صورة اليهودي بوصفه وغداً. ومما هو مؤكد أن الصورة النمطية البشعة لليهودي انتقلت إلى الأدب الأمريكي عبر الأدب الأوربي منذ العصر الوسيط، بكونهم قتلة المسيح. ومع وجود تفتح نحوهم «فلا غرو إذا رأينا الأدب الأمريكي – في كثير من الحالات – يعكس التميز ضد اليهود المتوارث عبر الأجيال، ومن أبرز شواهد المعاداة للسامية التي عرفها الأدب الأمريكي في نهاية القرن الثامن عشر، رواية هازئة بالديمقراطية بعنوان «الديمقراطي» تأليف أمير الشعر الإنجليز هنري جيمس باي»[3]. أما بالنسبة لرواد حركة التنوير فقد ابتعد مفكرو التنوير في أمريكا عن أن يتخذوا موقفاً ضد اليهود؛ على عكس رواد

(*) اليدتش لغة اليهود في روسيا وبولندا وشرق أوربا بوجه عام. وقد نشأت هذه اللغة في أواخر العصور الوسطى. والبيدتش مزيج من اللغة العبرية ولغات الرومانس واللغتين السلاقية الألمانية. انظر: رمسيس عوض، اليهود في الأدب الأمريكي، السابق، ص 27.

(1) رمسيس عوض، اليهود في الأدب الأمريكي – السابق، ص 28.

(2) نفسه، ص 75.

(3) نفسه، ص 82.

التنوير في أوربا الذين ناهضوا اليهود مثل فولتير وتوماس بين، ولكن بعد إعلان الاستقلال للولايات المتحدة «ساد الجمهورية الوليدة جوٌ من التسامح الديني نحو اليهود»[1]، وسنجد بعض الروايات الأمريكية تتعاطف معهم على عكس الروايات الإنجليزية مثل رواية ديكنز «أوليفر تويست»[2]، ويعرض لنا رمسيس عوض أسماء عديدة لكتاب، ومؤلفين كبار كان لهم موقف معادٍ لليهود، رغم وجود قلة نادرة من الكتاب الذين رسموا صورة غير نمطية لليهودي قبل تشارلس يروكون بروان، وهو أول كاتب روائي قدم صورة غير نمطية لليهودي في روايته بعنوان «آرثر ميرفن»، وكان قد نشرها في جزأين الأول عام 1799م، والثاني عام 1800م، ولاسيما مع التغير الذي طرأ نحو عام 1830 بسبب الزيادة الكبيرة في عددهم كما يذكر رمسيس عوض[3]، فإن الغالبية كان لها موقف ضدّي، منهم: بريجز BRIGGS في روايته «التاجر الذي تسكنه الأرواح الشريرة» عام 1843، وجون بوشامب الذي كتب عدة روايات تصف التاجر اليهودي بالتحايل والنصب، وجورج. ج. فوستر GEORGE. G. FOSTER يهاجمهم في كتابه «نيويورك في ضوء مصابيح الغاز» عام 1850م، وجوزيف هولت إنجراهام Goseph Holt Ingraham في روايته «مولوخ المرابي أو اليهودية الحسناء»، عام 1845م، والروائية دوروتي اليزاتيغيت في خمس روايات، منهم رواية «دير أولورث» عام 1865م، ورواية «ميريام المنتقمة»، وتيودور سيد جويك فاي الذي رسم اليهودي الشرير في روايته «الكونتيسة أندا» عام 1840م. وثانييل هوثورت (1804م-1864م) أما والت ويتمان فلم يهتم بهم إلا في قصته، «الانتقام وحكم البراءة: حكاية قاتل هارب» عام 1845م، صور فيها مشاعره الطيبة إزاء طفل يهودي في إشارات قليلة، وردت كذلك في قصيدته «أوراق الحشائش»، ولم ينشغل بالمعاصرين منهم، ولكنه اهتم بالقدامى اليهود، على غير الشاعر الأمريكي «وليم وتمور» الذي ألف قصيدة عدائية عنهم[4].

الجدير بالاهتمام، في ضوء ما عرضنا له مسبقاً، هو كيف تغيّرت هذه الصورة النمطية في الأدب، والمجتمع نحو الآخر اليهودي، وما الأسباب التي دعت

---

(1) نسه، ص 99.

(2) نفسه، ص 100.

(3) رمسيس عوض، اليهود في الأدب الأمريكي، السابق، ص 106.

(4) هذه الإشارات، وردت في مواضع مختلفة، من كتاب رمسيس عوض، «اليهود في الأدب الأمريكي»، السابق، راجع الكتاب.

إلى هذا التغير؟ إذ لم تصل الأمور على هذا النحو من التغيير فحسب، وإنما سعت المجموعات اليهودية إلى السيطرة على كل مقاليد الاقتصاد، والسياسة، والثقافة، والإعلام في أمريكا، وأوربا، حتى باتت هي التي تحكم الولايات المتحدة حالياً بالفعل، وتوجه هذا البلد نحو تنفيذ سياسات الصهيونية البشعة في تصرفاتها مع غيرها. إنها مسألة مدعاة للاستقراء والتقصي.

كما أن البحث، عن صورة العربي المتكونة في الآداب الأوربية والأمريكية، جديرة بالبحث والتحليل، فالأدب يعكس الحالة النفسية القائمة لدى المجتمعات، فلعلنا نجد أن تأثير الآخر اليهودي على آداب هذه البلدان، قد أسهم بكل تأكيد بتقديم صورة سلبية عن العربي والمسلم في آداب هذه البلدان، مثلما هي صورة الغرب، والولايات المتحدة تحديداً سلبية في ثقافة الأمة العربية، والمسلمة وفي مخيلتها.

ج- صورة العربي في الأدب الصهيوني:

حاولنا في بداية حديثنا عن الآخر اليهودي، أن نسبر غور تجربة علاقة الأنا بهذا الآخر، وأخذنا الحكم العربي الإسلامي في الأندلس نموذجاً لتعايش إيجابي شهد عليه هذا الآخر ولمعاملة متسامحة من قبل الأنا لهذا الآخر، ثم قدمنا صورة لملامح الشخصية اليهودية في الأدبين الإنجليزي والأمريكي في فترة ما قبل التودد لهذه الشخصية، وسنحاول الآن تقديم صورة عن تناول الأدب الصهيوني لشخصية العربي فيه، ثم إذا ما أتينا إلى المحور الأخير من هذا الموضوع، وهو المتعلق بكيفية رسم الشعر العربي الحديث لهذا الآخر (اليهودي)، وعقدنا مقارنة في المحاور المختلفة تصلنا بحقائق؛ قد تفيد في بلورة ثنائية للظالم والمظلوم، المعتدي والمعتدى عليه، الحاقد والمحقود عليه.

سيفضي، بكل تأكيد، موضوع الصراع بين العرب والكيان الصهيوني، المغتصب للأراضي العربية في فلسطين، وفي غيرها من البلدان العربية إلى تأكيد حضور إشكالي لتناول الشخصية العربية في أدب الكيان الصهيوني. الذي يمثل فيه العربي آخر «في أقصى صورة سلبية، وهي صورة العدو، الذي يجب قهره، وإبادته إن أمكن، وممارسة كل أشكال العنف والعنصرية ضده»[1]. وقد وضع إبراهيم بحراوي أربعة

---

[1] دان أوريان، شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي دان أوريان، ترجمة وتعليق محمد أحمد صالح، مراجعة وتقديم محمد خليفة حسن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م، ص3.

مناظير للتعامل مع العربي في الأدب الصهيوني، دعا المنظور الأول منها إلى التشابك والتبادل بين الشعبين الفلسطيني واليهودي، ومثل هذا الاتجاه إلياهو سابير عام 1900م أي ما قبل النكبة في عام 1948، في مقاله كتبها، ورد عليه، وعاد مرة أخرى مع مقالة لأحدهم ويدعى «أشيتين» عام 1907. أما المنظور الثاني فقد دعا إلى انفصال اليهود انفصالاً كاملاً عن الشعب العربي، يدفعه غرور الإحساس الكاذب بالتفوق الحضاري، ومثله المؤرخ الأدبي يوسف كلا وزنر. أما المنظور الثالث فدعا للتعاون مع الشعب العربي بالإغراء المادي. أما المنظور الرابع والأخير فقد انطلق من توجهات اشتراكية طبقية[1]. هذه الأراء كان أساسها الإحساس بإشكالية قائمة. على العموم، فقد نظر إلى هذا الأدب العربي بعمومية «كنموذج أصيل للغريب... وهكذا نجد في عديد من أعمال الكتاب اليهود في بداية القرن العشرين مزيجاً من الخوف، والانبهار تجاه العربي. ويشمل هذا النموذج الأصلي الصورة المركبة للعربي: (كمتوحش نبيل)، وكمصدر تهديد دائم»[2] ، ولكن ثمة مفارقة واضحة بين نظرة الأدب الصهيوني ما قبل اغتصاب فلسطين، وما بعد اغتصابها عام 1948م ففي فترة ما قبل اغتصاب فلسطين، فقد صورت العربي بصورة غير نمطية، وكانت علاقة الكاتب اليهودي بالعربي قد «أخذت شكلاً مبسطاً جداً، قائم على الانجذاب نحو الحياة البدوية»،[3] وقدم الأدباءُ اليهودُ العرب في فلسطين العرب بشكل واضح وبارز، في حين لم يظهر العربي بطلاً في أعمال الكتاب اليهود القادمين من أوربا. وعلى كلّ كان هاجس هؤلاء تأسيس دولة يهودية لهم.

أما بعد نكبة 1948م، فلا شك أن صورة العربي تغيرت، فقد تصور بعض الكتاب -زيفا وكذباً- أن الحقيقة التاريخية تكمن في أن أرض فلسطين هي ملكاً لهم، ولهذا عكس هذا الأدب صورة العربي بكونه «مناضلاً شرعيّاً يسعى لتحرير أرضه المسلوبة»[4]، وتؤكد جيلا رامراز أن الأعمال القصصية والروائية قد تغيرت في فترة السبعينيات، و«أن صورة العربي تتطور من مجرد النموذج النمطي المبكر

(1) انظر: إبراهيم بحراوي، كتاب جيلا رامراز – رايوخ، العربي في الأدب الإسرائيلي، ترجمة نادية سليمان حافظ – إيهاب صلاح محمد فايق، مراجعة وتقديم إبراهيم بحراوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م، ص5.

(2) جيلا رامراز رايوخ، نفسه، ص 9.

(3) نفسه، ص 11.

(4) نفسه، ص 11.

لتصبح إما نموذجاً أصلياً أو شخصية فعالة»[1]، وأياً كان هذا الرأي فإنه يبتعد حقيقة عن حقيقة التوجه الأيديولوجي لهذا الأدب، ونظرته النابعة من إزاء الآخر العربي، ولقد أقر دان أوريان بذلك حينما قال: «وتعد غالبية المسرحيات التي تقدم العربي في المسرح الإسرائيلي نصوصاً سياسية، توظف تقديم الشخصيات العربية من أجل عرض آراء ذات طابع أيديولوجي»[2] وفق منظومة معرفية صهيونية هي التي تشكل ثقافة هذا الكيان، لذلك يرى أن الأقلية العربية التي بقيت في المناطق بعد حرب 1948م، ارتبطت «بصورة العدو الذي يشكل خطراً في نظر الأغلبية اليهودية»[3]، والحقيقة أن ذلك نابع من الشعور بأحقية العرب لأرضهم المغتصبة، وبإشكالية أخرى هي إشكالية الهوية اليهودية. تلك التي توزعت بين طروحات تاريخية ومعاصرة، وبين هويات متعددة غير منسجمة، بين من ولدوا في فلسطين، وهوية من جاء من أوربا[4]، وهي تعيش إشكالية في الهوية، ما بين المتدينين والعلمانيين، التي ربما تعد أخطر مشكلة تواجه هذا الكيان من مشكلة العرب معهم[5]. إن هاجس الخوف والقلق، والتوتر هو الذي جعل هذا الكيان لا يصور خوفه من الآخر العربي أو غير العربي فحسب، بل دفعه إلى همجية، ووحشية ليس لها مثيل لأنه كيان تنعدم فيه الثقة بذاته.

د- صورة الآخر اليهودي في الشعر العربي المعاصر:

يمكن تقسيم حضور صورة الآخر اليهودي في الشعر العربي المعاصر إلى قسمين، القسم الأول: وفيه إشارة واضحة بالاسم إليه، كأن يذكر اسم (اليهودي) أو (اليهود)، أو دالة من دواله مثل «يهوذا» أو دولة الكيان الصهيوني ما يسمى بـ «إسرائيل». في هذه الأشكال الثلاثة جاء ذكر الآخر اليهودي، أو تصويره فيها. أما القسم الثاني والأخير، فإن تناول صورة هذا الآخر قد تمت بطريقة غير مباشرة، من حيث لا يأتي الشاعر على ذكره مباشرة، ولكن يأتي بقرائن، وإشارت،

---

(1) نفسه، ص 12.

(2) دان أوريان، شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي، السابق، ص 24.

(3) نفسه، ص 49.

(4) راجع رشاد عبد الله الشامي، «إشكالية الهوية في إسرائيل»، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، 1997، ع 5224.

(5) راجع كتاب يشعياهو ليفمان، «العلاقات بين المتدينين في إسرائيل»، ترجمة محمد محمود أبو عزيز، مراجعة وتقديم إبراهيم بحراوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص4.

وعلامات تدل دلالة مباشرة إليه، بل تتبني القصيدة موضوعاً على أفعاله القميئة، الوحشية، كما عند محمود درويش، الذي تقوم قصائده في الأساس، على علاقة ثنائية وتضادية بين الأنا العربية الفلسطينية، وهذا الآخر اليهودي، وهو أمر يحتاج إلى شيء من المناقشة.

- التصريح المباشر بالآخر اليهودي:

لا يستثنى أحد من الشعراء العرب (محل البحث) من الإشارة إلى كلمة «اليهودي»، أو «اليهود»، وإن تتفاوت في إنتاجهم عدد المرات التي تذكر فيها هذه الكلمة، كأن نجدها تذكر مرة واحدة في مجلدي أدونيس الشعرية في قصيدة «قبر من أجل نيويورك»، ومرة واحدة في الأعمال الكاملة، وفي غيرها لمحمود درويش في قصيدة «نشيد للرجال»، وفيها ذكر كلمة «إسرائيل» وليس اليهود أو اليهودية، وجاء في سياق مكاني عابر «أنا أحكي من إسرائيل»، وسنأتي على تفاصيل تتعلق بشعر درويش في موضع آخر. وكذلك أمل دنقل ذكر كلمة اليهود، في قصيدته «لا وقت للبكاء»، مع العلم أن هذه الإشارة المباشرة النادرة لا تعني على أية حال، أن هؤلاء الشعراء لم يتناولوا هذا الآخر في غير هذه المواضع، وعلى نحو مخالف تماماً، فإن جل قصائد درويش تتناول هذا الآخر جزءاً رئيساً في بنية القصيدة الشعرية عنده، وكذلك أدونيس عندما يتكلم عن الثورة؛ فإنه ضمنياً قد تحيلنا قصيدة من قصائده إلى هذا الآخر، أما أمل دنقل، فإن قصيدته «لا تصالح» تؤكد ما ذهبنا إليه، ففيها لا يذكر «اليهود»، أو «اليهودي» ولكن القصيدة كلها تدور على تشجيع الأنا بعدم التصالح مع هذا الآخر، الذي لا يريد أن يتصالح، ولا يعتد بالمواثيق والأعراف.

كيف صور الشعر العربي، إذن ، الآخر اليهودي؟ كل القصائد التي تناولت هذا الآخر، كان السبب الرئيس لتناولها له، هي القضية الفلسطينية، واحتلال الكيان الصهيوني للأراضي العربية المغتصبة، وتشريد الشعب الفلسطيني، وأهالي بعض المناطق السورية المحتلة، واضطهادهم، وتعذيبهم، والبطش بهم بقسوة لا مثيل لها في التاريخ. هذه القضية شكلت الهاجس الأكبر، والمهم لدى الشعراء العرب.

تناول مثلاً أمل دنقل العدو الصهيوني في «لا وقت للبكاء»، قضية تشريد الشعب العربي الفلسطيني في العراء داخل الخيام، حينما طردوا من بلادهم من قبل الصهاينة الغاشمين. ورأى في العلم الصهيوني المنسوج من عذابات خيام هؤلاء اللاجئين، ومن مناديل أمهات الجنود الصهاينة اللائي ودعنهن، هو الذي سينهش

«اليهود»، فجعل نهاية الآخر آتية من الشعب الفلسطيني المشرد، إذ إن هذا التشريد هو الذي سيخلق الألم والثورة، ومن بكاء أمهات الجنود اليهود، اللائي سيبكين ألماً لموت أولادهن بعد ذلك بسبب هذه الثورة، وهي إشارات على أن الثورة الفلسطينية، وثورة اليهود أنفسهم على كيانهم، هما اللذان سيهدمان هذا الكيان الغاشم.

رُسمت من هنا صورة اليهودي، الذي عمل ويعمل على تشريد أصحاب الحق، لكي يأخذ حقوقهم، من ناحية، ومن ناحية أخرى يصوره بأنه بسبب أعماله العدوانية سيؤول لا محالة إلى التلاشي والاضمحلال، يقول دنقل في ذلك:

العلم المنسوج من خيام اللاجئين للعراء

ومن مناديل وداع الأمهات للجنود:

في الشاطئ الآخر...

ملقى في الثرى..

ينهش فيه الدود،

ينهش فيه الدود .. واليهود[1]

ولئن رسمت قصيدة دنقل صورة اليهودي الصهيوني بكونه يسعى لتشريد أصحاب الحق، وأنه قامع، حينما ذكر الجنود الذين ينفذون هذا التشريد، ويمارسون الاضطهاد، فإن عبد الوهاب البياتي يذكر هذا الآخر في ثلاث قصائد، قصيدة «المغول» صور الآخر بالطاعون الذي ينتشر في المناطق التي وردت في أسفار اليهود، أو كما نتصور المناطق التي يريد أن يسيطر عليها اليهود، وقد ذُكرت لسبب أو آخر في أسفارهم. إن صورة الآخر هنا صورة الفاسد، المخّرب، والوباء. أما في قصيدة «قصائد إلى يافا»، فيذكر «يهوذا»، وشخصية «يهوذا» هنا وظفت على ما يبدو لتصوير سطوة الصهاينة من ناحية، ومن ناحية أخرى، صورت الحكام العرب المنهزمين المتواطئين؛ بأنهم على شاكلة «يهوذا» أو الصهاينة أنفسهم، وأدرعهم بالمنطقة، أما في قصيدة «رسالة» يقدم البياتي «الصهيوني الإسرائيلي»، من خلال توظيفه لكلمة «إسرائيل» بأنها تقي حقداً وانتقاماً، وتجند عاهرين ومخبرين، يتجسسون لها، ويستعملون أبشع أساليب التعذيب. وحديث الشاعر عن أطفال يافا، يكشف صورة هذا الآخر في تشريد الأطفال الفلسطينيين، والقسوة

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، السابق، ص 315.

التي تمتلئه حتى إزاء هؤلاء الأطفال الأبرياء.. ولا أعرف، حقيقة أن كان الشاعر في قصيدة «المغول» حينما ذكر فيها اليهود، وذكر مدينة «قندهار» الأفغانية يفضي إلى استقراء عميق، وسبر لغور التاريخ والأسفار اليهودية، كانت نتيجته ما يحدث الآن في «أفغانستان»، وما يجسد رغبة حقيقية لدى الولايات المتحدة لاحتلال هذا البلد المسلم. لا أستطيع تأكيد ما إذا كان ثمة رابط، لاسيما حينما نقرأ مقطع البياتي وفيه يقول، مصوراً تشبث اليهودي بأسفاره القديمة، ورغبته في السيطرة:

إنه الطاعون

حاصر «قندهار»

وحاصر المدن التي ذكرتْ

بأسفار اليهود

وشق أرحام السبايا[1]

قدّم أدونيس، في قصيدة «قبر من أجل نيويورك» اليهودي على أنه مكروه من قبل الأسود في أمريكا. وعندما تناوله، فقد تناوله في الزمن المعاصر، زمن سطوة اليهود على القرار في أمريكا، زمن كل ماهو أمريكي أصبح يهودياً. إن أدونيس عندما يقول «هارلم (الأسود يكره اليهودي)» يقدم الآخر اليهودي، وهو ممقوت، مكروه، لاسيما أن السود يشكلون نسبة كبيرة من الأمريكيين.

ووردت عند عبد العزيز المقالح، في أربع قصائد، هي «الشاعر الشهيد» و«الفدائي .. الحلم .. والإنسان»، و«إلى أين يا شاعر الأرض المحتلة» وقصيدة «عصر يهوذا»، إشارات مباشرة دالة على الآخر اليهودي. ففي القصيدة الأولى «الشاعر الشهيد»، وهي مهداه إلى روح الشاعر الشهيد محمد محمود الزبيري، يذكر المقالح «يهوذا» صفةً يطلقها على رموز داخلية خونه، وأغلب الظن رموز ملكية من العهد البائد، شاركت في اغتيال رمز صلب من رموز الثورة اليمنية، فيهوذا هنا، صفة الغدر، والخيانة، والكذب. أما في قصيدة «الفدائي .. الحلم .. والإنسان»، فقد كتب عبد العزيز المقالح قصيدته إلى الفدائي العربي الفلسطيني وإلى الشعب العربي الفلسطيني، من خلاله وعلى الرغم من أن الشاعر تحدث عن قتل الآخر الصهيوني للإنسان الفلسطيني في القدس، دون أن يذكره في هذا

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان «بستان عائشة»، السابق، ص 76.

مباشرة، لكنه قدم هذا الآخر بوصفه «قاتلاً»، وأراد أن يعمق صهيونية بعض الحكام العرب، حينما ذكر «خدم اليهود والسلطان»، في إشارة على تواطئهم مع الصهاينة، أكدت ذلك إشارة أخرى قبلها؛ عندما قال (فليقتلوك عند القدس في «عمان») أو «بيسان»، وهي منطقة فلسطينية محتلة. في قصيدة «إلى أين يا شاعر الأرض المحتلة»، وقد أهداها للشاعر الفلسطيني محمود درويش، يذكر فيها عبد العزيز المقالح «اليهود»، و«إسرائيل». وفيها يحث الشاعر المقالح صديقة محمود درويش على البقاء في فلسطين، وبصق الصهاينة في المكان الذي يوجدون فيه: «أن تبصق اليهود في مدينة اليهود / تلك هي الشجاعة». وإذ يبدو من السياق أن المقالح يحث درويش، لكن البيت الشعري الذي قبله (أن تلقى القرود عند غابة القرود) تحيل إلى طريقة غير مباشرة بوصف اليهود بالقرود. وهي وإن تحيل إلى صفة شكلية، لكن الشاعر يعبر من خلالها عن حنقه وغضبه من ممارساتهم في الأراضي العربية المحتلة. والمقالح في مقطع آخر من القصيدة نفسها، يثني على الشاعر درويش بعد حثه على البقاء في الوطن، وفي هذا المقطع يذكر ما تسمى بدولة «إسرائيل»، ويقدم من خلالها العدو الصهيوني على أنه يجسد صورة المغتصب، وناهب الأرض:

كنت ذلك الذي وعى ما قيل

صلبتها..

صلبت إسرائيل

في قومها .. في دارنا المغتصبة[1]

وبإلحاح متكرر يذكر «يهوذا»، توجه الخطاب الشعري عند عبد العزيز المقالح في قصيدته «عصر يهوذا» إلى غدر الحكام العرب وخيانتهم، فهم أشباه «يهوذا»، وهم يستقون تعاليمهم من عقيدته، يصلبون الثوار، ويأكلون الجائعين.

ويعدُ سعدي يوسف، من أولئك الذين صوروا الآخر الصهيوني مرات عديدة بشكل غير مباشر، سنأتي على ذكر مواضعها، في قصيدتين هما «أيام حزيران»، و«إعلان سياحي عن حاج عمران»، يذكر اليهودي. في القصيدة الأولى. يقدم سعدي يوسف الآخر اليهودي في إحدى مقاطع هذه القصيدة بثلاث صور: القاتل

---

[1] عبد العزيز المقالح، الأعمال الكاملة، السابق، ص 176.

من خلال حديثه عن تحول هذا الكيان إلى إله الشظيّة، أي إله القتل، وصورة المزوّر، وصورة ثالثة القبيح:

يتصلب شكّل الشظيّة في الروح

ثم تكون الشظيّةُ

روح هذا الإلهِ المزوّر

هذا الإله اليهودي

هذا الإله القبيح[1]

تنهض القصيدة الثانية «إعلان سياحي عن حاج عمران»، على الإحساس بالأسر من قبل الآخر اليهودي، والأوربي، يعود بنا المقطع الكاشف عن هذا الاحتلال والأسر من مقطع قبله وحيد، يقول فيه الشاعر: «هولاكو أتى أيضاً ...». أما المقطع المصوّر للأسر، فيعرضه الشاعر بخطاب ساخر، لكنه مصور لحجم المأساة التي يتعرض لها العرب والمسلمون، فالحرس السويسري الخاص بماري انطوانيت يحرس بيت مال المسلمين، والحرس الفرنسي يحرس مكة والمدينة، والحرس الأمريكي يحرس من ملكوا بلاد النيل، والحرس السعودي، وهو الحرس العربي الوحيد، يحرس بغداد الرهينة، أما الحرس اليهودي؛ فإنه يحرس بيروت، في إشارة إلى تداخلات الصهاينة في لبنان :

حرس سويسري لماري انطوانيت الذكية

وهي تحرس بيت مال المسلمين

حرسٌ فرنسي لمكة والمدينةْ

حرس أمريكي لمن ورثوا بلاد النيل

حرس سعودي لبغداد الرهينة

حرس يهودي لبيروت التي استعصت على التفصيلْ[2]

تلك كانت بعض النماذج التي صورت الآخر اليهودي بشكل مباشر، ويلاحظ في هذا الأمر أن الهاجس القوي الذي كان وراء هذا التصوير هو اغتصاب

---

(1) سعدي يوسف، المجلد الثاني، السابق، ص261.

(2) سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، المجلد 2، السابق، ص 335.

فلسطين، وتشريد أهلها والتنكيل بهم، وحقد الكيان الصهيوني على العرب والمسلمين، ومحاولته لتدميرهم وهلاكهم.

في غير هذه الحدود لم يصور الشعراء الآخرَ اليهودي، أي بتصويرات نابية، تدخل في صلب شخصية اليهودي، على النحو الذي وجدناه في الأدبين الأوربي والأمريكي، فلم يكن ثمة تشويه مقصود لهذا الآخر، يرتقي إلى مستوى الازدراء وعدم التسامح. مثلت النماذج الشعرية ردات فعل إزاء حقد هذا الكيان وغروره، وبطشه للأنا العربية، أي أن الشعر العربي تحلى بأقصى درجات الأخلاق، وجاء وصفه للآخر في حدود التعبيرات المصورة للغضب النابع من ظلم إخوة لهم في الدين والعروبة. أما الناحية الأخرى، فقد مثلت شخصية «يهوذا» شقين، الشق الأول: رمزت به إلى الخيانة، والقتل عند بعض الحكام العرب وعليه، وصف هؤلاء الحكام بـ «يهوذا». والشق الأخير قدم صورة حميمية لعلاقة هؤلاء الحكام بالمشروع الصهيوني. لم يركز الشعر العربي على صفات بعينها موجودة في الشخصية اليهودية، ونأى بنفسه عن الخوض في تفاصيل العمق التاريخي لإشكالية الصراع بين الأنا والآخر، لهذا لم يشهد النص الشعري العربي البعد التاريخي المباشر لعلاقة الصراع بين العرب واليهود إذن، فالشعراء العرب لم يتكلموا عن أخلاق اليهودي، أو عن الدين اليهودي، لمعرفتهم السابقة بأن الدين الإسلامي لا يسمح بذلك، ولم يزورئ اليهود بكونهم معتنقي الدين اليهودي، وإنما أراد باليهود، أولئك الذين يقيمون على رأس الكيان الصهيوني من الصهاينة الحاقدين على العرب والمسلمين.

- صورة الآخر اليهودي غير المباشرة:

تناول الشعراء العرب الآخر اليهودي، بشكل غير مباشر، أي دون تسمية مباشرة له على غرار المحور السابق، وعديدة هي القصائد التي صورته عبر موضوع الثورة الفلسطينية، أو أطفال فلسطين، أو النضال العربي، وغيرها من الموضوعات المشابهة. ويقف محمود درويش على رأس هؤلاء الشعراء، فقد أظهر خطابه الشعري نماذج عدة لصورة الآخر اليهودي، دون أن يسميه مباشرة، في أغلب قصائده كثيرة العدد التي صور فيها الأخر الصهيوني تصويراً ملازماً للمنتوج الشعري ذاته، وطرفاً ملازماً لحضور الأنا؛ ولكن هذا التصوير جرى بطريقة غير مباشرة. وفي هذا ما يدعو، حقيقة إلى نقاش، ومحاولة استقصاء أسباب عدم الأكتراث في التصريح المباشر، والإشارة المباشرة إلى مسمى الآخر،

والغير اليهودي، أو الصهيوني، أو «الإسرائيلي». وفي هذا الذي قصر إليه درويش قصدٌ بقصد دقيق على ما يبدو. وإذ يشكل الآخر اليهودي أساس بناء موضوع القصيدة الشعرية عند درويش، فإن عدم الإشارة إليه على غرار ما فعله الشعراء الآخرون، لهو مدعاة للدهشة، ومدعاة للاستقصاء، والتحليل. وقد تتعدد الإجابات عن هذا التساؤل المشروع؛ هو لماذا لم يسعَ درويش إلى تسمية الآخر باسمه؟ وأولى هذه الإجابات التي ستنبري رداً عن هذا السؤال؛ هي أن الشاعر لربما لا يريد أن ينطق لسانه باسم هذا العدو اللدود، حتى لا يترك هنا اسم هذا العدو آثاره القذرة على قلمه أو لسانه. وهو نوعٌ من التقزيم لهذا العدو، وعدم إعطائه شرف الكتابة الشعرية عنه؛ إذ إنه يمنح هذا الشرف لشخصيات فلسطينية، يرى فيها أنها تستحق أن تنال هذه الحظوة والحضور. ولكن قد يدعو هذا الأمر كذلك من ناحية مغايرة إلى القول: إن عدم ذكر هذا الآخر، ربما جاء خيفة منه، لاسيما وأن الشاعر قد أمضى عمراً طويلاً في ظل احتلاله وقهره قبل أن يبرح المكان. ولكن هذا الأمر له ما يفنده، إذ أن باستطاعة الشاعر الكتابة الشعرية عن الآخر حتى خارج فلسطين! بكثرة عددية بعد خروجه من الأراضي الفلسطينية المحتلة، وهل كان يخشى جواسيسه كذلك؟ أي جواسيس العدو الصهيوني. فهل ثمة شيء غير ما عرضنا له لا نعرفه؟، سره مُودَع في كنه ذات الشاعر، أو أن ذلك مثّل لديه رغبة جامحة لا تتزعزع، في أن ينأى بنفسه عن ذكر اليهود، أو «اليهودية» مثلاً دفعاً من عند نفسه لأية خصومة دينية، وأراد درويش الابتعاد عن قضايا قد تؤدي إلى صراع بين الأديان، علماً أنه توجد في فلسطين ثلاثة أديان يدين مواطنوها بها وهي: الإسلام، والمسيحية، واليهودية. لهذا كله قصد أن يوجه خطابه الشعري نحو السلطة، تلك التي تمثل هذا الكيان الوحشي، وتؤسس لدولة عنصرية، وقمعية مغتصبة. التكهنات عديدة ولكن الإجابة الحقيقية، فهي تلك التي ما تزال مختبئة في وعي الشاعر محمود درويش.

يكاد المرء يزعم أن الصور التي يصور فيها درويش الآخر من العسير حصرها، بدءاً من الحديث عن ذاته هو حينما يقول مثلاً «أنا بخير»، «ما زال في عيني بعرٌ»، «ما زال في السماء قمرٌ»، وهو يعيش عنفوان شبابه، كما جاء في قصيدته «رسالة من المنفى» فهو هنا يعزو، بشكل غير مباشر أسباب هذه الغربة إلى الآخر، إلى الوجود الصهيوني وسلطته القمعية، أو حين يوزع ورداته على البوساء، كما في

قصيدة «أغنية»، مروراً بنموذج السجن والقمع، كما يدعوهم إلى فك السلاسل عن يده في قصيدة «شهيد الأغنية»، وحديثه عن السجن كما في قصائد «تموز والأفعى»، و«برقية من السجن»، و«السجن» و«تحدٍ»، أو محاولات القتل كما في قصيدة «ناي»، و«القتيل رقم 18»، و«القتيل رقم 48»، و« 1-مغنى الدم»، و«العصافير تموت في الجليل»، أو كما في «المزمور 14» وفيها يصور موت أصدقائه. وقصيدة «قتلوك في الوادي» وفي «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق»، وانتهاءً بالحديث عن نماذج من هذا الآخر كمثل «ريتا»، أو عن الجندي الصهيوني الذي تبقى وسيلته للحب هي البندقية في قصيدة «جندي يحلم بالزنابق البيضاء».

وعندما يروي محمود درويش تجربة والده وهو يحمل متاعه، ويطارد الرغيف كما في قصيدة «ثلاث صور»، أو يحن إلى خبز أمه وقهوتها في قصيدة «إلى أمي»، أو يتكلم عن الزيتون وغابة الزيتون، فإنما يظهر معاناة الفلسطيني في الأراضي المحتلة، ومن دون أن يتكلم محمود درويش عن الآخر، يستنتج المتلقي أن هذا الآخر هو الكيان الصهيوني. وهكذا عندما يتناول درويش أي شخصية عربية فلسطينية، شاعراً، أو فلاحاً، أو عاملاً، أو سجيناً، أو طفلاً، فهو يسعى إلى تصوير المكابدة اليومية التي تدهم هذه الشخصية أو تلك من قبل الآخر الصهيوني. وسنأتي على ذكر بعض النماذج الشعرية الدالة على ذلك.

ولعل صورة من الصور التي يقدم بها محمود درويش الأخر اليهودي الصهيوني، بوصفه قاتلاً وحشيّاً، مملوءاً بالحقد والكراهية بمعنى الكلمة، هي تلك الصورة التي رسمتها إحدى قصائده، وهي قصيدة « 1-مغني الدم»، وفيها يعرض لمذبحة «كفر قاسم» وهو يقول عنها: «ليست مذبحة كفر قاسم يوماً للذكرى. وليست مرحلة يغلبها النسيان. إنها تاريخ كراهية ممتد منذ استلّ هرتسل سيفه وأشهره في وجه الشرق، فسكان هذه القرية المسحوقة المهملة لم يفعلوا شيئاً يثير غضبة أحد، ولو كان عدواً متطوعاً، لم يقاتلوا إلا الطبيعة القاسية والبؤس الأسود؛ فمن أجل ماذا ماتوا؟... بوسعنا أن نقول إنهم ماتوا من أجل أن نعمق كراهيتنا للظلم والاغتصاب.»[1]، إنه يشير إلى الآخر ذاته، هذا المتوحش الذي ينفث سموم الحقد والكراهية للغير، فما بالك للعرب وللمسلمين،

---

[1] محمود درويش، يوميات الحزن العادي، السابق، ص 107.

فمثلما كانت مذبحة كفر قاسم، كانت مذبحة دير ياسين، وقرية البروة، قرية محمود درويش نفسه المولد فيها عام (1948). يقول محمود درويش في قصيدة «1- مغني الدم»:

....

كفر قاسم

إنني عدت من الموت لأحيا، لأغني

فدعيني أستعر صوتي من جرح توهّج

وأعينيني على الحقد الذي يزرع في قلبي عوسج

إنني مندوب، جرح لا يساوم

علمتني ضربة الجلاّد أن أمشي على جرحي

وأمشي

ثم أمشي ..

وأقاوم !(١)

يؤكد درويش على صورة هذا الآخر الوحشية في عديد من قصائده، ومنها قصيدة «القتيل رقم 18»، و«القتيل رقم 48»، و«المزمور 14»، وغيرها كثير من القصائد التي تحمل المعنى نفسه، يقول محمود درويش مُظهراً دموية الصهاينة اليهود في قصيدة «القتيل 18»:

غابة الزيتون كانت دائماً خضراء

كانت يا حبيبتي

إن خمسين ضحيّةٌ

جعلتها في الغروب

بركة حمراء .. خمسين ضحيةً

يا حبيبتي .. لا تلمني ..

قتلوني .. قتلوني ..

---

(1) محمود درويش، ديوان «أزهار الدم» الأعمال الكاملة، السابق، ص 209.

قتلوني..[1]

لقد تجسدت صورة الآخر اليهودي، عند درويش بوصفه مغتصب الأرض، السجان، القمعي، القاتل الذي لا يفرق بين الأطفال والنساء، والشيوخ وغيرهم، مصاص دماء الأبرياء، العدواني الذي يعتدي حتى على حقول الزيتون، وعلى الأشجار، الشخصية التي تعاني من ارتباك في هويتها، وعلى ذلك تسعى إلى أن تنفي هوية الفلسطيني، وتفرض عليه ثقافتها، فهي تخاف من الفلسطيني؛ لأنه يمتلك هويته العربية ويدافع عنها، لذلك يحاول هذا العدو أن يخرب المعالم الأصلية العربية لفلسطين ويلغيها لكي يهوّدها. إن هذا الآخر لا يمتلك في الأصل هويّة إنه مهجن. إنه المغتصب، السارق، القاتل، القامع، الوحشي.

هـ- الآخر الشاعر:

لا شك أن الشعراء العرب المعاصرين قد استدعوا في شعرهم، غيرهم من الشعراء العرب وغير العرب، وعلى المستوى العام يمكن عد هؤلاء الشعراء بكونهم آخرين، غير أنهم في حقيقة الأمر، هم آخرون ولكنهم يشكلون جزءاً من الأنا الشعرية التي استدعتهم. فالشعراء العرب حينما يستدعوا شعراء آخرين، فإنهم يجدون تطابقاً معهم، من حيث تشابه إشكالياتهم المعاصرة مع إشكالياتهم، أو تشابهاً في المواقف السياسية، والأيديولوجية، أو توافقاً بالمحنة الاجتماعية، أو يرون فيهم أساطير شعرية، ومبدعين خلاقين، يتأثروا بنماذج أشعارهم، وبطريقتهم، ونهجهم الشعري، أو بحضورهم الإبداعي، أكانوا من شعراء التراث أم من الشعراء المعاصرين. لكن الحقيقة البادية في هذا كله أنهم نظروا إليهم بوصفهم امتداداً لـ «الأنا»، أو أن الأنا تعد في تقديرهم امتداداً لـ «الهو» أي الشاعر المستدعي. فأدونيس مثلاً حينما يستدعي أبا تمام، والمتنبي، والنفري، وعروة بن الورد، وامرئ القيس، وأبا نواس، ووضاح اليمن، وأبا العلاء المعري، وبودلير، ورينيه ماريا ريلكه، إنما يبرزهم في خطابه الشعري بكونه متأثراً بهم، فمثلاً يجسد أبو تمام لديه الجرأة، والمجاوزة، والمغايرة في الشعر العربي، والخروج عن الثابت إلى المتحول. وهكذا غيره، فكل واحدٍ منهم يحمل لديه شيئاً مهمّاً في نفسه. يقول أدونيس عن أبي تمام متوحداً معه، وكل واحدٍ منهما يشكل امتداداً للآخر:

[1] نفسه، ص 215.

يحدث أن يأتي ليلٌ وأنْ

يقرأ للضوء كتاب الظلامْ

يحدث أن يصغي شعري، وأنْ

يقول للشمس: هنا عهدُنا

صِرْنا دماً فرداً، وصار المدى

في وجهنا، مستقبَلاً للكلامْ.[1]

ولكن أدونيس يفرق بين نوعين من الشعراء، ويحدد موقفه منهم في ضوء انتمائهم إلى هذا النوع من ذاك، ولدينا نص نستطيع بموجبه أن نتحرى موقفه هذا، ونتبين هذين النوعين، ففي قصيدته «مرايا وأحلام حول الرماد المكسور»، في مقطع «6-الشاعران» يقول أدونيس:

بين الصدى والصوت شاعرانْ

الأول الناطق مثلُ قمر

تكسّر،

والآخر الصامت مثل طفل

ينام كل ليلة

بين يدي بركانْ..[2]

ينطلق أدونيس في مجال علاقته بالشعراء عرباً كانوا أو أجانب، من ثقافته الإنسانية، التي تمتد من الجذور العربية التاريخية إلى مجالات الشعر العالمي، بكونه بنية كليّة واحدة، تدخل في إطار الثقافة الإنسانية، التي لا تفرقها حدود، أو أديان.

ولا يغيب عازف الجيتار «لوركا» عن محمود درويش، وهو الذي لا يريد للشعراء أن يتكاثروا، فليست عظامه دفتراً، كما أتى في قصيدة «الخروج من ساحل المتوسط»، وهو ينادي رفاقه الشعراء ويسألهم من الذي سيكتب القصيدة في زمان الريح، والدرة لكي يخلق نبيّا، وفي قصيدة «عن الشعر»، يحدد محمود درويش، موقفاً حاسماً من الشعر قائلاً:

---

(1) أدونيس، قصيدة «أبو تمام»، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص 445.

(2) أدونيس، الأعمال الكاملة، المجلد2، ص 68.

قصائدنا، بلا لون

بلا طعم.. بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت !

وإن لم يفهم البسطاء معانيها

فأولى أن نُذَرّيها

ونخلد نحن .. للصمت !![1]

يتحد درويش مع الشاعر العربي القديم قيس بن الملوح اتحاداً قوياً، يؤكد فيه ما ذهبنا مسبقاً إليه، بوصفه جزءاً من الأنا، ففي قصيدته «قناع ... لمجنون ليلى» يقول درويش متوحداً مع قيس، في حبه لليلى الفلسطينية أي بلاده فلسطين:

أنا قيس ليلى، أنا

وأنا ... لا أحدٌ ![2]

وكتب درويش قصيدة للسياب عنوانها «أتذكر السياب»، في ديوانه «لا تعتذر عما فعلت»، يؤكد فيها أن الشعر ليس إلا توءمان من تجربة ومنفى. وكان قبل درويش وبعده عدد كبير من الشعراء ممن تكلم عن السياب، وعن غيره، مثل عبد الوهاب البياتي، عبد العزيز المقالح، سعدي يوسف. ولكل واحد منهم رأى فيه. فالبياتي الذي تحدث عن السياب في قصيدته «كتابة على قبر السياب»، قال فيها إنه سيبكيه حتى «يجمع الله الشتيتين»، اتحد مع وضاح اليمن في قصيدته، «عن وضاح اليمن والحب والموت»، كما تألم لـ «البير كامي» في قصيدة «إلى البيركامي»، وتوحدت أناه مع أنا الآخر ناظم حكمت في «مرثية إلى ناظم حكمت»، و«الموت في البسفور»، كما توحد حزناً مع لوركا في قصائد «خيط النور»، و«الزلزال»، ومع بابلوا نيرودا في «القربان»، وأراغون في قصيدة «المخاض»، وفي «الرحيل إلى مدن العشق» مع ديك الجن، وناظم حكمت، ولوركا، وإيلوار، والمتنبي، وأبي تمام، وقيس بن الملوح، وعمر الخيام، كلهم صورهم جزءاً من أناه، وفي دواخلها وكان مسكونا بهم.

ويصف سعدي يوسف، الشاعر العربي أبا تمام، بنوار أهل الشرق في قصيدته

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، السابق، ص 55.

(2) محمود درويش، ديوان «سرير الغريبة»، السابق، ص 124.

«إلى أبي تمام»، ويتوحد مع لوركا في قصيدة «غرناطة» متسائلاً عن قتلته، وفي قصيدة «ساحة إسبانية» يستدعي لوركا ويقول فيه «وما أشد البرد في الساحة». ولا ينسى سعدي يوسف الشاعر العربي المبدع بدر شاكر السياب، وكتب قصيدته «مرثية» يرثيه فيها في ذكرى موته، واصفاً إياه بـ «أيوب»، وبالطفل المصلوب فوق سريره، متوحداً معه في قصيدة «عراف». ومثلما توحد سعدي يوسف مع السياب، نجد هذا التوحد ذاته يجمعه بعبد الوهاب البياتي في قصيدة «إلى عبد الوهاب البياتي»؛ «إذ الريح من منفاه تأتي نحو «بصرتنا القديمة»، ودالة على الفاعل الجمع، تلح على هذه الأنا الواحدة. ويتداخل «ابن زريق البغدادي» في قصية «توعك» مع الشاعرين الفرنسيين «رامبو»، و«أوجين كيفك»، أما في قصيدة «رامبو»، وفيها يصور سعدي يوسف تأثره بالآخر الشاعر رامبو قائلاً: «هل لنا أن نتأثر خطى رامبو في عدن؟»، ونجد امرأ القيس حاضراً في قصيدته «تريم»، ويتوحد سعدي مع ريلكه، كأنه يلبسه قناعاً في قصيدته «ريلكه»، حينما نجد ريلكه يبحث عن مريم أو عن صبية بالمنزل، وهو شاحب منتظرٌ. ويعود ثانية إلى امرئ القيس في قصيدته «شكراً لامرئ القيس» يمضي معه متعلماً، شاكراً له تعلمه من شعره «شكراً لامرئ القيس القتيل». أما قصيدة «ثلاثية الصباح» فنجده يشارك «لوركا»، و«بودلير» باسمه شخصياً، إنه يقحم اسم «سعدي يوسف» في القصيدة، لكي يثبت حضوره الفعلي، ويكرس تأثره بهما.

ولا نعزب اتحاد أمل دنقل مع الآخر الشاعر، مثل توظيفه للمتنبي قناعاً كما في قصيدته «من مذكرات المتنبي في مصر»، واستدعائه للأجواء العربية الحربية والشعرية في حرب البسوس. كما أننا نجد عبد العزيز المقالح يتوحد مع بعض الشعراء توحداً مماثلاً، فقد صورت إحدى قصائده المبدعة التي أعدّها من بين أفضل القصائد المتنوعة التشكيل، وهي قصيدة «من تحولات شاعر يماني في أزمنة النار والمطر»، توحده مع عددٍ من الشعراء، حين تقمص شخصية «امرئ القيس» وغيره من الشعراء.

لقد تحول الآخر الشاعر عند عبد العزيز المقالح إلى مرآة للأنا، لم يكن يشكل عنده، كما عند غيره من الشعراء، آخر مضاداً له، أو أنه يدخل معه في صراع، على العكس كان هذا الآخر جزءاً من ذاته، ومصدراً من مصادر هذه الذات، فالمقالح عندما تكلم عن سميح القاسم في قصيدة «مكانك قف..» كان

يشد أزره في السجن، أو عندما تحدث عن الشاعر عبد الله البردوني وهو في السجن، في قصيدة «المعري السجين»، أو حين أهدى قصيدته إلى زميليه الشاعرين عبد الودود سيف، ومحمد المساح وهما في سجن القلعة بصنعاء بتهمة أنهما يمارسان كتابة الشعر الحديث في قصيدة «من حوليات يوسف في السجن»؛ فإنه كان يؤكد على أن معاناتهم ومعاناته واحدة، وأنهم يجسدون الموقف ذاته الذي يقفه، فهو مع القضية الفلسطينية، وهو مع الثورة اليمنية، ومع كتابة الشعر الحديث، ومعهم في مناهضة السلطات الغاشمة. يقول عبد العزيز المقالح عن الشاعر عبد الله البردوني في قصيدة «المعري السجين»:

وأنت أيها المناضل الضرير

يا من ترى بعينيك العجيبتين باطن المأساه

ترى الذي نراه

والذي لا نستطيع أن نراه[1]

لقد توحد عبد العزيز المقالح مع غيره من الشعراء إلى درجة أنه تقمص شخصياتهم أقنعةً شعريةً، ذاب فيهم وجعلهم يذوبون فيه، وأصبح معهم واحداً، ينطقون بصوته، وينطق بصوتهم، يمتزجون وينصهرون معه، ليخرج منهم جميعاً صوت واحد هو مركب صوتهم. من هؤلاء الشعراء ابن زريق البغدادي، وضاح اليمن، عمارة اليمني، أبي الطيب المتنبي. ومن غيرهم من الذين لم يلبسهم أقنعةً شعريةً، كان الآخر الشاعر لوركا، ونيرودا، والشاعر اليمني المعروف لطفي جعفر أمان، الذي كتب عنه قصيدة بعنوان «دموع على الدرب الأخضر»، وكان لطفي أمان قبل ذلك قد نشر ديواناً قديماً يحمل عنوان «الدرب الأخضر»، فقد جاءت قصيدة المقالح نابعة من توافق مواقفهما السياسية والاجتماعية، وقد خص عبد العزيز المقالح في ديوان «كتاب الأصدقاء» عدداً وأفراً من هؤلاء الشعراء الذين وجد فيهم التقاءً روحياً، وانسجاماً شعرياً، منهم أحمد شوقي، ومحمد محمود الزبيري، الذي أهداه في غير هذا الديوان قصائد عدة، وسليمان العيسى، ومحمد عبده غانم، وبدر شاكر السياب، وأدونيس، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم من الشعراء منهم حجازي، وسعدي، ودرويش،

---

(1) عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح – السابق، ص 378.

ودنقل، وقاسم حداد، ومحمد عفيفي مطر. وعدد آخر[1] قد لا يتسنى ذكرهم. يمكن أن نخلص مجدداً في ختام هذا المحور إلى القول: إن شعراءنا العرب حينما استدعوا غيرهم من الشعراء، فقد استدعوا أولئك الذين يحسون معهم بحميمية، ولا يعني ذلك، بأية حال من الأحوال أن الذين لم يأتوا على ذكرهم لم تكن تربطهم بهم هذه الحميمية، ولا يؤخذ الأمر على هذه الشاكلة أو ذاك النحو، إنها لحظات إبداعية خاصة بالشاعر نفسه. على أننا لم نجد أنهم استدعوا أحداً من الشعراء الذين قد يختلفون معه سياسيّاً، وأيديولوجيّاً، ويدخلون معه في صراع تراتبي اجتماعي أو في أي نوع من الصراع، قدموه بوصفه نموذجاً سيئاً، وإن تحدث بعضهم بعمومية مطلقة عن هؤلاء الشعراء السلبيين دون تحديد لأسماء أو هويات.

و- نماذج أخرى للآخر:

تعددت نماذج الآخر في الشعر العربي المعاصر، فإلى جانب تلك النماذج، والصور التي عرضنا لها مسبقاً، فإن الشعراء تعرضوا لفئات وشرائح أخرى من هذا الآخر، فمثلاً نجد أدونيس يتحدث عن الطفولة وعن الأطفال في عدة قصائد منها «أغنية إلى الطفولة»، و«الأطفال»، و«الأطفال 2»، وكتب قصيدة «المشردون»، وصوّر الغريب في عديد من القصائد، وتحدث عن المرأة في قصيدة «وجه امرأة»، وتكلم عن الجائع في قصيدة «الجائع»، وتكلم عن الشعب في قصيدة «الشعب»، وعن الطاغية، والسياف، كما أسلفنا في «مرآة طاغية»، و«مرآة السياف» وعن الفقير في «مرآة الفقير والسلطان»، وعن الرجل في «امرأة ورجل»، وعن الشهيد في قصيدة «الشهيد»، وتحدث عن زوجته، هذا الآخر الذي يشكل أناه في قصيدة «مرآة لخالدة» على ما نظن وتحدث عن أناه وكأنها في حالة مواجهة بين أناه الحقيقية الطبيعية، وأناه الواعية التي تقابل هذه الأنا، أي أنا الوعي الجديد، وهذه القصيدة عبارة عن قراءة لأناه الأخرى.

ولقد أبحر عبد الوهاب البياتي في عالم الآخرين، وعلى خلاف ما أوردناه سابقاً بالنسبة لمسألة السلطة، والسلطان، والسياف، وغيرهم ممن يمثلون قمع

---

[1] يمكن العودة إلى عبد العزيز المقالح، ديوان «كتاب الأصدقاء»، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2002م.

السلطة واضطهادها، فإن البياتي يُدخل آخرين في عالم أحلامه الطيبة، فقد هزه التراتب الطبقي، لهذا انحاز للفقراء الذين تحدث عنهم في قصائده «يوميات العشاق الفقراء»، وفي «سبارتكوس» (يا فقراء شعبي الطيبين/الكادحين المبدعين)، وفي «الموت في البسفور» (يبكي، ولا يبكي عذاب الفقراء عندما يُحاصرون)، وفي «الأميرة والغجري» المقطع (7) يصوّر الترابط العميق في المعاناة والاغتراب بينه وبينهم، حتى يطالب، «ديك الجن» صديق الشعراء والفقراء أن يرحلا معاً، في قصيدة «الرحيل إلى مدن العشق». ويتناول الأطفال، تحديداً أطفال يافا في قصيدة «الرسالة» وفي قصيدة «المجد للأطفال والزيتون» يتكلم عن أطفال فلسطين، وعن الفلسطينيين الخائضين معركة المصير، وعن النساء الكادحات، ولا يغيب عنه الأطفال في قصيدة «سبارتكوس» الذين يذبحون، ولا النسوة المكفنات بسواد الخرق في قصيدة «الزلزال»؛ فالمرأة حاضرة في كتاباته الشعرية فهي تطلع أسطورة من نبوءة العهد القديم، وبطون كتب الأنهار، كما في قصيدة «الوجه والمرآة». ويتناول البياتي الآخر بوصفه قريباً إليه، ومن هذا الآخر شخصيات عدة منها «مالك ماد»، و«شتراوس»، و«هوميروس»، و«سقراط»، و«جاليلو»، و«جيفارا».

تبدأ دائرة محمود درويش مع الآخرين، بحديثه الدائم عن أبيه وأمه، وانفتاحه عليهما، وعلى أفراد عائلته جده، وأخته، وأخيه، مكوناً جامعاً للأنا الجمعية في نواتها الأسري، وحديث محمود درويش عنهم، يشكل امتدادا لحديثه عن الأرض، والحياة، والهواء، والبقاء. والحقيقة أن تناوله لأسرته في إطار وصفه لحياة أسرة فلسطينية، يشكل نموذجاً للأسرة الفلسطينية، وهو حديث غير مبتور عن الواقع الفلسطيني، له جذوره، بقدر ماله امتداداته بعلاقة الإنسان الفلسطيني بأرضه، وبمعاناته اليومية. هذه الصور سنجدها في قصائد عديدة، سنذكر بعضاً يسيراً منها مثل قصيدة «ثلاث صور»، و«رسالة من المنفى»، و«إلى أمي»، و«أبي»، و«4- اعتذار»، و«أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر»، وغيرها من القصائد، ولكن الشاعر لا يبقى عند هذا الحال، إن دائرته تتوسع فتشمل شخصيات تجسد الوجه الفلسطيني العام وملامحه كلها مثل أطفال فلسطين، منذ بداياته الشعرية كما في «وعا .. في كفن»، أو في «القتيل 48»، و«إلى ضائعة» مثلاً، ومن ضمن هذه الشخصيات التي يتناولها «البؤساء»، في قصيدة «أغنية»، وأصحابه وأصدقاؤه في قصيدة «الرباط»، و«المزمور 14»، والفقراء كما ورد في «تلك صورتها وهذا انتحار

العاشق»، وشخصيات الشهداء، تتكرر في عديد من القصائد من مثل قصيدة «القتيل رقم 18»، و«1- مغني الدم»، و«إلى ضائعة»، وسواها كُثر من القصائد التي تناولت الآخر، ولكنه آخر قريب من الأنا وأحد تفاعلاته الإيجابية معه.

وضمّن عبد العزيز المقالح، آخرين بشخوص متعددة في كتاباته الشعرية، وكانوا يشكلون له جزءاً من أناه، على النحو الذي رأيناه عند من سبقوه من الشعراء، وكان له آخر «صديق» لا يشكل هذا الجزء من أناه، لأن هذا الصديق أراد أن يكون آخر بفعل ممارساته السلبية له تجاه الشاعر. ولكن قبل أن نخوض في تفاصيل هذه التجربة، سنحاول أن نوجز الآخر الذي شكل مقاربة واضحة مع أنا الشاعر المقالح. ويبدو «العامل» من أوائل الذين كتب عنهم المقالح، ففي ديوانه الأول «لابد من صنعاء» نجد قصيدة بعنوان «رسالة عامل في ميناء عدن يوم الاستقلال»، صور فيها واقع أحد العمال في ميناء عدن قبل الاستقلال وبعده، والمشاعر التي انتابته في يوم الاستقلال، وتحدث عبد العزيز المقالح عن أبطال الأمة، وجاءت قصائده «أغنية للفارس المنتظر»، و«فوق ضريح عبد الناصر» معبرة عن ذلك، وأثنى على الشهيد بوصفه من تفاصيل الذات كما في قصيدة «الجلاء والشهداء»، وقصيدة «مرثاة شهيد»، و«على أبواب شهيد»، و«في انتظار عودة الشهيد». وتناول الشاعر الثوار والجنود اليمنيين، والقوميين. عن القوميين منهم كتب قصيدة «إلى جنود وصفي التل». وفي إطار الصراع في التراتب الاجتماعي تناول الآخر المنفصل عن الأنا وهو «البرجوازي» في قصيدة أطلق عليها الصفة ذاتها «البرجوازي» حذر منه، وعدّه مخلوقاً من الوهم، وأنه انتهازي. وفي إشارة مماثلة إلى الآخر الذي ينبغي أن يكون قريباً من الأنا، وداخلاً فيها، ولكنه أراد لنفسه ألاّ يحتل هذه المكانة، لينزوي آخر معزول، كتب عبد العزيز المقالح قصيدته «مرثاه صديق حي»، التي استصدرها بمقتطف لثيمون الاثيني، وفيها يقول : «من ذا الذي يموت ولا يحمل معه إلى القبر ولو ركلة واحدة – من هدايا أصدقائه». في هذه القصيدة نعى المقالح صديقه الحي الذي أدركه ضعف الإنسان حين انعزل في قصره متكبراً.

ولم يكن هذا «الصديق الميت» الذي رثاه عبد العزيز المقالح واصطدم به، عائقاً أمام علاقات المقالح مع حشد هائل من الأصدقاء، وهو الذي ألف ديواناً خاصاً أسماه «كتاب الأصدقاء» تحدثت قصائد الديوان عن مجموعة كبيرة من

أصدقائه من الشعراء، ومن غير الشعراء، وأحسب أن أكثر من هذا العدد لم يتناوله المقالح في ديوانه، هم آخرون ولكنهم من تفاصيل انشغال الأنا بهم محبة وودًا. إنهم الضفة الأخرى من الأنا. هكذا صور الشعراء العرب غيرهم من الشخصيات، في صورة تعكس الود، والتقدير.

ويبقى نموذج مغاير عن الأواخر التي جرى الحديث عنها، وهو الآخر «الاشتراكي»، أو «الماركسي»، أو «اليساري». وأظنني أزعم أن هؤلاء الشعراء الستة، قد انطبعت أعمالهم بالتوجه اليساري إجمالاً. وإن اختلط هذا الأمر عند بعضهم بمفهوم القومية العربية، فإن البعض منهم كان أكثر قرباً من التوجه «اليساري»، أو «الاشتراكي» تحديداً منه حتى إلى مصطلح «القومية العربية». ويبرز في هذا المجال سعدي يوسف رأس هذا التوجه، محدداً موقفاً وخطاً ماركسيّاً واضحاً. فالآخر (الاتحاد السوفيتي) السابق، لم يكن في الموقع نفسه الذي وضع هؤلاء الشعراء «الإمبريالية» بكونها عدوّاً لدوداً للشعوب، وتحديداً للشعوب العربية. ففي مقابل هذا العدو الأمريكي، انبرى الآخر «الصديق»، وهو النظام الاشتراكي السابق، الذي كان يمثله الاتحاد السوفيتي، ودول الكتلة الشرقية.

تمثل قصائد «أربع أغنيات إلى صوفيا»، و«يوميات السفينة جروزيا»، و«إلى الاشتراكية»، من بين القصائد التي قصدت هذا البعد. ففي قصيدة «أربع أغنيات إلى صوفيا»، يعلن سعدي يوسف هذا التوجه اليساري الماركسي، إنه أتى إلى صوفيا بيته:

إني أتيت إليكَ يا بيتي ... أتيتُ بلا نجوم

إلا نجومك أنت يا صوفيا وإلا أغنياتي[1]

ومعروف أن بلغاريا التي عاصمتها صوفيا كانت تعتنق الفكر الماركسي، والتوجه الاشتراكي مذهباً سياسياً وأيديولوجيا سابقاً قبل انهيار الكتلة الشرقية. أن وتتضح الرؤية أكثر في توجه سعدي يوسف نحو الآخر الاشتراكي الشرقي في قصيدة «يوميات السفينة جروزيا»، حينما يعلن موقف عمال العراق ببلاد فلاديمير أليانوف إيلتش لينين، مازجاً ولاءه الشخصي، وتوجهه الفردي برغبة التعميم والترويج لهذه الأفكار في العراق. ومعروف أن الحزب الشيوعي العراقي

---

(1) سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، المجلد الأول، السابق، ص 488.

كان من بين أوائل الأحزاب الشيوعية العربية التي تأسست وكانت تشكل حضوراً واسعاً في المنطقة العربية، وهو حزب قديم في بداياته التاريخية. ولكي يبلور سعدي يوسف هذه التجربة ننقل المقطع (4) من قصيدته «يوميات السفينة جروزيا»:

4- فلاديمير ايلتش لينين 24-7-1957

كم يحلم العمال في وهج العراقْ

ببلادك السمحاء مزهرةً توشحها السكينةْ

واليوم أنتَ هنا على خشبِ السفينةْ

متألق العينين...

تعطي يديكْ

ونسير في الريحِ الرذاذي الغزيرْ

جنباً إلى جنب ...

وندخل في المدينةْ[1]

آخر سعدي يوسف هنا، جزء من الأنا، آخر حاضر في الوعي، مبني على موقف تراتبي اجتماعي، والحقيقة لم نجد أحداً من هؤلاء الشعراء قد وصف الكتلة الشرقية السابقة وصفاً سلبيّاً معادياً، على غرار ما قد ظهر من توجس، وخيفة، وموقف مناهض تجاه الآخر الغربي، وتحديداً الولايات المتحدة الأمريكية. ولكننا وجدنا من جانب آخر موقفاً مؤيداً لشعراء أمريكيين لاتينيين، ذات توجهات يسارية واشتراكية مثل بابلوا نيرودا، وأنطونيو بيرير، من جواثيمالا كما عند سعدي يوسف. ولوركا الأسباني الذي أغتيل على يد الملكيين، وكان يجسد موقفاً يساريّاً، ولأنه كذلك فقد جرى له هذا التأييد الواسع من قبل الشعراء العرب، على النحو الذي نجده عند الشعراء الذين قدمناهم نماذج شعرية. ولطالما أثّر موقف الولايات المتحدة الأمريكية ودول الغرب المناهض للعرب، والمؤيد للصهيونية في فلسطين، سلباً على الشعراء العرب، فقد كان في المقابل موقف الكتلة الشرقية السابق المؤيد للقضايا العربية، له من التأثير الكبير عليهم وعلى توجهاتهم، فقد

---

(1) سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، المجلد 2، السابق، ص491.

وجد الشعراء العرب كما وجد غيرهم أن الكتلة الشرقية أكثر تقديراً وتأييداً لمواقفهم المصيرية.

ثالثاً: الآخر موضوعاً فنياً

في ضوء هذه الصور التي انبثقت عن الآخر، فإننا نستطيع أن نقول: إن الآخر كان على الدوام يشكل موضوعاً فنياً في الكتابة الشعرية عند الشعراء العرب المعاصرين، وإن تغايرت صوره، وأشكاله، وأنماطه على النحو الذي عرضنا له. فالآخر ظل هاجساً مهمّاً عند الشعراء العرب، وفي الخطاب الشعري العربي، حتى في أكثر القصائد غنائية، فإن هذا الحوار كان مسكوناً بالآخر بقدر ما كان قائماً على الذاتية. ولكن هذا الآخر قد تباينت مستويات ظهوره، واختفائه، ففي صُعد نراه متخفياً بين كلمات القصيدة الشعرية، وجملها أو في سياقاتها وأنساقها، وفي مستويات أخرى نشهد تفاقماً واضحاً لحضوره تصل إلى حد الإشارة إليه بشكل مباشر.

قامت، إذن، بعض القصائد على فكرة وجود الآخر، واتجهت إما لمخاطبته، فتعمدت إلى بناء القصيدة وفقاً لقراءات الشاعر عنه فتوجه مباشرة نحو تعريضه، أو تقديمه، أو الحديث عنه. وإما أدخل في بنية القصيدة أكثر من آخر، فلربما عكس بيت شعري، أو جملة شعرية موقفاً ما تجاه هذا الآخر. فيظهر هذا التعدد موضوعاً متعدد الزوايا، والأركان، بتعدد الأواخر.

برز الآخر موضوعاً سياسيّاً، وأيديولوجيّاً بشكل طاغٍ عند الشعراء العرب في شقين رئيسين وهما الموقف السياسي والأيديولوجي من السلطة المحلية القامعة، ومن العدوان الخارجي الذي يسعى للنيل من السيادة الوطنية والقومية، فكان تصوير هذا الموقف من المستلزمات الموضوعية المهمة التي برزت. بعضها اعتمد موضوع الإرث التاريخي لهذا الموضوع أو ذاك فيما يتعلق بثنائية علاقة الأنا بالآخر، موضوعاً مهمّاً لاستقراء ملامح الواقع المعاصر، ولكي يكون الآخر فيه استمراراً لملامحه المعاصرة، بكونه جذراً من جذوره التاريخية. والبعض من الشعراء من تحدث عن الآخر المعاصر دون أبعاد تراثية، وإن كان الغالب على صعيد الموقف السياسي والأيديولوجي، المتعلق بموضوعات الاعتداء على الأنا العربية، قد قام على مطابقة الغياب بالحضور، لتتكون بنية كلية عن جذور

الإشكالية وامتداداتها الحاضرة، وفي هذا ما كان يعبر عن إنجاز شعري عربي ضخم، إذ كشف عن مخيلة واسعة، ووعي مدرك للموضوعات المثارة في أبعادها المتعددة، وفي أشكالها المختلفة، وفي الأزمنة والأمكنة التي لا تأسر نفسها في زمان أو مكان؛ إذ تعددت الأزمنة وأماكن الوقائع، كما أن الموضوعات التي أثاروها حملت أبعادها الإنسانية، بالقدر ذاته الذي قدمت به؛ بوصفها قضايا وطنية وقومية.

وظهر الآخر موضوعاً، كذلك في إطار الصراع التراتبي الاجتماعي، واتخذ الشعراء موقفاً مؤيداً وداعما للطبقات الفقيرة، أو المحرومة، أو المضطهدة. وعَدُوها جزءاً ممتداً من الأنا، أو أن الأنا الشاعرة جزءٌ ممتد منها. قادوا، إذن، هذا الصراع إلى جانب الطبقات المحرومة، والكادحة.

وبرز الآخر الشاعر، أيّاً كانت جنسيته، أو انتماءاته، موضوعاً فنيّاً، إما بوصف هذا الآخر يحمل إشكالية معاصرة، لإبداء التعاطف معه، وتبني قضيته، أو عمل العكس بحيث يكون الشاعر المستدعى موضوعاً لعرض مشكلة الأنا الشاعرة، ويكون هنا جزءاً متلاحماً مع الأنا في تكوين الموضوع. نستطيع أن نخلص، على العموم، أن الآخر شكل موضوع القصيدة الشعرية، ودافعاً للشاعر لإنجاز القصيدة الشعرية، وكان إما موجَّهاً إليه الخطاب الشعري، أو موجّهاً هو هذا الخطاب في حالة الوجوه والأقنعة، إلى غير الأنا الساردة، كأن يكون موجهاً إلى السلطة. على أنه لا ينبغي أن نعتقد أن الأنا لا تشكل موضوعاً، والحق أن الأنا ليست المكون الأساسي في بنية القصيدة، وإنما المكون الرئيس كذلك لموضوعها وشكلها.

رابعاً: البعد المكاني والزماني

احتلت بعض الأماكن، وبعض الأزمنة مكانة مهمة، ومؤثرة في الأنا الشعرية العربية، بحيث أصبحت هذه الأمكنة والأزمنة تحدث وقعاً شديداً في نفس الشاعر والمتلقي معاً، سواءٌ أكانت هذه الأمكنة والأزمنة واقعة في الحضور أم في الغياب، فدمشق عند أدونيس، وصنعاء عند المقالح، والقدس وحيفا، عند درويش، وبغداد عند البياتي وسعدي يوسف، والنيل (القاهرة) عند أمل دنقل كلها مدن تشكل مرآة للأنا الشعرية، ويُحدِث هؤلاء الشعراء مع مدنهم نوعاً من التماهي بين أنواتهم وبين هذه المدن. وحينما يستحضر الشعراء، واقعة صلاح الدين الأيوبي، وطرده للصليبيين من عكا في فلسطين، واستعادته للأرض العربية المحتلة من قبلهم، أو

انتصار قطز على التتار، أو طارق بن زياد، وموسى بن نصير وفتحهم للأندلس، فإن الأنا الشعرية هنا، شأنها شأن الأنا العربية عموماً، تحيي نوعاً من التماهي مع الزمان والمكان، وتكون مسكونة بهما. وعلى العكس من ذلك تماماً، فإن ضياع فلسطين، وضياع الأندلس، وضياع بغداد على أيدي التتار الجدد (الأمريكان)، يجعل المكان والزمان عبارة عن آخرين انشقا عن قلب الأنا، صحيح يظل المكان جزءاً من الأنا لكنه الجزء المشطور منها، تلك التي تسعى إلى إعادة لحمته إليها، وحين تكون الأنا منسجمة مع المكان وهذا يظهر كذلك على المستوى الفردي — فإن الزمان المحايث دائماً للمكان، يصبح منسجماً مع الأنا، وحينئذٍ تعيش الأنا لحظات تداخل معهما.

وقد يتناول الشعراء المكان في مستوى زمنين مختلفين، فيصير المكان ذاته تعبيراً عن مكانين مختلفين كذلك، فمثلاً عندما يتكلم أدونيس عن دمشق في العصر الحالي، في قصيدة «مرايا وأحلام حول الرماد المكسور» في مقطع «7 دمشق»، أو في مقطع «23- دمشق»، فإن عبد العزيز المقالح يتناولها في قصيدته «على قبر غيلان الدمشقي» في بعدها التاريخي المعبر عن إشكاليته المعاصرة. من هنا فإن دمشق في العصر الأموي اختلفت عن دمشق في العصر الحالي. فكلا الشاعرين تحدثا عن دمشق، ولكنهما اختلفا في الزمان، وباختلاف الزمان، وطبيعة المكان، لا المكان نفسه، لأن المكان لا يختلف عن ذاته، وإنما يختلف في طبيعته التي تشهد تغيراً، فإننا من هنا، نستطيع أن نتكشف عن البعدين الزماني والمكاني، ومدى قربهما واتصالهما من الأنا، أو مدى تحولهما إلى آخر. فدمشق المكان والزمان عند أدونيس هي امتدادٌ للأنا، ودمشق المكان والزمان في العهد الأموي، في قصيدة المقالح، وتحديداً في واقعة قتل الدمشقي، هنا المكان والزمان يتحولان إلى آخرين. فالاختلاف في الحضور والغياب يتحددان بصلتهما المكانية والزمانية من الأنا.

هذا الأمر يتساوق، ويتماثل مع فهم محمود درويش مثلاً لمدينته حيفا، ولفلسطين كلها بقدسها، ومدنها الأخرى يافا، وعكا وغيرهما. فزمن ما قبل 1948م ومكانه، غير زمن ما بعد هذا التاريخ ومكانه، إذ أصبح درويش اليوم غريباً في المكان والزمان وهو صاحبهما، في حين الذي ينبغي أن يكون غريباً تحوّل إلى صاحب هذا المكان والزمان. فالمكان عند درويش وإن يكن هو من الذات، وفي دواخل الأنا ولا يمكن

أن يكون غير ذلك مهما كانت الظروف، لكن الواقع الحالي بكل تفاصيله المرة والصعبة، يخال إليه أن هذا المكان قد صار أشبه بآخر، لأن الآخر الصهيوني، غيّر في هوية المكان وفي طبيعته الجغرافية والسكانية، حتى الوقت الحالي أصبح آخر غير ذلك الوقت الذي عاش فيه درويش أيام طفولته، وقبل أن يحتل الصهاينة قريته «بروة» ويمسحوها مع الأرض، ويقتلوا أهلها، إلى جانب تلك المذابح التي قاموا بها في دير ياسين، وكفر قاسم، وغيرها من المدن والقرى الفلسطينية. يتحول، هنا المكان والزمان مؤقتاً إلى آخر بفعل الظروف المحيطة، وإن كان في صميم الأنا والوعي يشكل جزءاً من الأنا.

بقدر ما تكون الإشكالية المتعلقة بالزمان والمكان إذن، وقياساً على قربهما واتصالهما المباشر، وغير المباشر بالأنا، أومن عدمها، يكون موقعهما من الآخر، أو من الأنا. وينبري نموذج آخر في هذا السياق، وهو نموذج لوركا ونيرودا. هذان الشاعران اتصل بهما الشعراء اتصالاً حميمياً، وفجر مقتليهما، إحساساً محزناً بتحول مكانهما وزمانهما إلى موقع الآخر. تتحول على هذا النحو الأمكنة والأزمنة إلى مواقع الآخر، حينما ينتابنا الإحساس بفظاعة ما يجري لنا فيه، أو ما يجري لغيرنا من الشخصيات التي نودّها، ونرتبط بها بعلاقة حميمية، فنتعاطف مع إشكالياتها التاريخية أو المعاصرة، مثلما نتعاطف مع قضايانا المصيرية الوطنية والقومية، وفيها تتحدد العواصم بوصفها آخر تضادّي، أو بوصفها يتلاقى الذي الحميمي مع الأنا وقضاياها ونتعاطف نحن معها.

ولا نعجب، إذ نجد الشاعر عبد العزيز المقالح، يكرس ديوانا كاملاً من الشعر أطلق عليه «كتاب القرية»[1] لإحساسه العميق بأن هذا المكان (القرية)، والأزمنة التي عاش أو رأى فيها القرية، في طفولته أو في غيرها من المرات، قد تركت لديه إحساساً بأن هذه القرية مكون رئيس من مكونات الأنا، وأن هذه الأنا تشكل امتداداً لها، ففي كنهها (أي الأنا) روح القرية، ومحبة لا تنتهي لها. وإن ضم هذا الديوان قصائد كش،فت عن ظروف سيئة مرت بها القرية في أثناء الحكم الإمامي، فإن أولئك المسببين لذلك، يتحولون إلى آخرين، وتتحول معهم أزمنتهم إلى آخر. كما نستطيع أن نقول: إنه بقدر ما وظف الشعراء الأمكنة المختلفة في شعرهم،

---

(1) انظر: عبد العزيز المقالح، ديوان «كتاب القرية»، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2000م.

وظفوا الزمان بكل أنواعه، الليل، النهار، وعادة ما يكون النهار من الأنا، والليل من الآخر، وظفوا اللحظات المختلفة، الفجر، الصبح، المساء، اللحظة، وانحازوا إلى بعضها ورأوا في بعضها الآخر توقيتاً مشؤوماً كأن يقول شاعر في يوم كذا، أو تاريخ كذا حصلت مذبحة، أو يأتي بفاجعة. نستطيع حقيقة أن نخلص إلى أن الشعراء العرب استطاعوا أن يوظفوا الزمان والمكان في أبعاده المتعددة لصالح فكرة الموضوع، وبناء القصيدة.

مما لا شك فيه، ونحن نتقصى حضور الـ «أنا» والآخر في الشعر العربي المعاصر، أن يجتمع في هذا الشأن حشدٌ هائلٌ من الضمائر، منها ما يمثل خطاب الـ «أنا» وتكلمها، ومنها ما يشير إلى الآخر، وإلى خطابه وتكلمه. وعلى هذا الصعيد تنوّعت في واقع الأمر مجالات توظيف الضمائر، وباستقراء هذه المجالات في النصوص الشعرية المختلفة، تبين أن :

1-ضمير الـ «أنا» استعمل بصفته الفردية المصوّرة للذات الفردية نفسها، أي أن الشاعر استعمل للأنا الضمائر المفردة الخاصة بها، مثل ضمير المتكلم أنا، أو الضمير المتصل المفرد، 2- ولكنه في مجالات وسياقات أخرى جعل هذه الـ «أنا» تتحدث بضمير الجمع الـ «نحن»؛ في إشارة إلى نطق الضمير المفرد للشاعر، بلسان الجماعة، وتحولت الـ «أنا» المفردة إلى أنا فوق فردية، أي أنا جماعية. 3- استعان بعض الشعراء للحديث عن ذواتهم ضمير الـ «هو» بدلاً من ضمير الـ «أنا»، أو الـ «نحن». وهذا يفضي إلى جعل آخر، يتحدث نيابة عن الـ «أنا»، 4- قد يكون ضمير الـ «هم»، يمثل الآخر الذي يمثل جزءاً من الـ «أنا»، كأن يتحدث الشاعر عن جماعته «هم كانوا ..». 5- حشد الآخر ضميرين بارزين: الأول ضمير بصيغة المفرد الـ «هو»، حينما وجهت الـ «أنا» الشعرية خطابها إليه، ورد بصيغة الضمير المفرد. ثانياً: عرضت بعض السياقات الشعرية، صورة الآخر بصيغة الجمع الـ «هم». 6- جعل بعض الشعراء الآخر في بعض النماذج أو الأنساق الشعرية، يتحدث بلسان الـ «أنا» كما في حالات توظيف الوجوه والأقنعة تقنية شعرية، إذ يجعل الشاعر شخصية أخرى مستدعاه تنطق بلسان حال الـ «أنا» الشاعرة. ويمكن، في ضوء ذلك، تفصيل هذه الحالات، بعرض نماذج لافتة لها، لتوضيح مجالات تشابك العلاقة الثنائية بين الـ «أنا»، والآخر في مجال استعمال الضمائر، أو في حالات تبادل الأدوار.

الفصل الثالث

تحـولات الضمائـــر

أ- الأنا بصيغة المفرد «الذات»

إن السمة الغالبة في شعر أدونيس، هي غالب استعماله للضمير المفرد المتصل، مثل «رأيت» «الموت في طريقي» في قصيدة (10-الموت). ضمير المفرد المنفصل مثل أنا، «أنا الدم النافر من حضارة ذبيحة» قصيدة (12- الدم النافر)، أو الضمير المضمر مثل (اسمع) بقوله: (أسمع أن الناس غاضبون) من قصيدة «حزمة قصب»، وقد يجتمع الضمير المنفصل أنا بالفعل مثل «وأنا أجري» كما في قصيدة (مرايا وأحلام حول الرماد المكسور) في (2- الحاضر). وواقع الاستقصاء أن هذه الصفة غالبة في شعره، ولا يعني ذلك عدم ورود الـ «أنا»، بصيغة الجمع، لكن اللافت في شعره الضمير بصيغة المفرد. وعلى شاكلة هذه الضمائر يظهر عدد كبير من الضمائر. يقول أدونيس في إحدى مقاطعة من قصيدة «IV – سيمياء»:

أنا الصخر يتدفق منه ماءٌ يقول

أبكي من الفرح

أبكي من الحزن [1]

ويقول في مقطع آخر من القصيدة ذاتها:

لا أكتب

أتغير

أغير ما يغيّرني[2]

ولا يخرج عبد الوهاب البياتي عن هذه القاعدة، فهو يستعمل ضمير الـ «أنا» المفرد المنفصل، والمتصل، والمضمر، فهو مثلاً يقول «وها أنا أشدّه، فتورق الأشجار في الليل ويبكي»، كما في قصيدة «عين الشمس، أو تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق»، كما يستعمل الضمير المتصل «قبلتُ، وعنيتُ، وطبعتُ، ومتُ»،

---

(1) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد 2، السابق، ص 704.

(2) نفسه، ص 716.

كما ـ﴾ قصيدة «عن وضاح اليمن والحب والموت»، وسنأتي على غالبه من استعمال الضمائر لاحقا، إذ إنه دائماً ما يعطي لسانه لآخر، هو يخترعه، ويعطيه هويته.

وشاع عند محمود درويش الضمير «أنا»، «أنا بخير.. أنا بخير»، ـﻓﻲ مواضع متعددة، كما تشيع عنده كذلك الضمائر المفردة الغائبة والمتصلة، مثل «أحفُ»، و«أعشقُ»، و«أخجلُ»، و«إذا متُ». وسنعرض لمقطع من قصيدة «ـﻓﻲ انتظار العائدين»، وفيها تكرار لضمير «أنا»:

أكواخ أحبّائي على صدر الرمالِ

وأنا مع الأمطار ساهرْ.

وأنا ابن عوليس الذي انتظر البريد من الشمالِ

نادا، بحّار، ولكن لم يسافرْ

لجم المراكب، وانتحى أعلى الجبال

- يا صخرة صلّى عليها والدي لتصون ثائر

أنا لن أبيعك باللآلي.

أنا لن أسافر..

لن أسافر..

لن أسافر !(1)

وتتحسس قصائد عبد العزيز المقالح الأثر نفسه من حيث استدعاء ضمائر الـ «أنا» وتركيباتها، فهو باختلاف أن المقالح لا يستعمل الضمير المنفصل «أنا» بكثرة لافتة، كما هي عند درويش، وإن كان يستقدمها إلى النص، فهو أكثر تداخلاً مع الضمير المتصل مثل أحببتُ، كتبتُ، أرقبُ، سمعتُ، ونلتمس هذه الملاحظة ـﻓﻲ قصيدته «أغنية للفارس المنتظر»، وغيرها من الضمائر المتصلة بالفعل مثل «سمعتُ من بعيد»، كما ـﻓﻲ قصيدة «أحلام» أقسمتُ، وغيرها من مشتقات ضمير «أنا». ولكن الضمير الغائب مثل «أعرفُ، أشرفُ، وجد يهوذا»، عديدة هي هذه الضمائر، ومنها كذلك الضمير «أنا» المنفصل مثل قوله ـﻓﻲ قصيدة «حكاية مصلوب»:

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، السابق، ص 113.

أنا الذي دعوتكم فما استمعتم النداء

ولم يعد من الكهوف قادماً ولو صدى

أنا الذي انزرعت بينكم كصيحة في واد

أحببتكم حب العجوز، وأحد الأولاد[1]

وربط في حالات شعرية عبد العزيز المقالح (إنّ) مع ضمير «ياء المتكلم» من مثل قوله: «إني هجوت»، و«أني اختصمت»، و«إني اتخذت»، فيتعدد الضمير، ويتكرر مع «إنّ»، ومع الفعل. ولكنها في كل الأحوال ضمائر «أنت» بصيغة «المفرد».

ولعل استعمال أمل دنقل للضمير «أنا» عادة ما يأتي ملازماً للتداخل مع شخصية أخرى كمثل قوله: «أنا أوزوريس»، أو و«أنا يوسف»، مثل ما جاء بقصيدة «العشاء الأخير»، أو مرافقاً لشخصية مثل قوله: «أنا .. والمسيح» في قصيدة «كريسماس»، ولكنه استعمل في كثير من الأحيان الضمير المفرد المتصل، والضمير المفرد المضمر، مثل قوله في قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، «فخرست وعميت .. وائتممتُ بالخصيان!»، «ظللتُ في عبيد (عبس) أحرس القطعان»، «أجزُ صوفها»، «أردُ نوقها ..»[2]. وتكثر هذه الأفعال، وتحديداً مع الضمير المفرد المتصل في قصيدته «من مذكرات المتنبي (في مصر)» كما في الأفعال الآتية: (قلتُ، سئمتُ، لعنتُ، قمتُ)[3]، وفي غير هذه القصائد سنجد الضمير المفرد بأنواعه المتعددة.

لا يبدو سعدي يوسف مكترثاً للحديث عن الـ «أنا» في قصائده، وأغلب خطابه يتوجه إلى الآخر، الذي ينقسم إلى قسمين، إما آخر صديق، أو آخر عدو. يمكن أن نقيس ذلك وفقاً لحجم إنتاج سعدي يوسف، ووفقاً لهذا الحجم، يحاول قدر المستطاع سعدي يوسف، أن يهرب من استعمال ضمائر المفرد بأنواعها، ويمكن أن نعلل ذلك باستعماله لبدايات الأبيات الشعرية غالباً؛ إما بأشباه جمل، أو أسماء، ولا يعني ذلك بأية حال، أنه لا يستعمل الضمائر، إنه حقاً يستعملها، ولكن الأكثر في شعره يوجه خطابه إلى غيره، أو يحمّل شخصية أخرى ما يريد قوله، هو يفترضها ويعطيها هويته، ويبدو أنه متأثرٌ في هذا الأسلوب بـ «عبد الوهاب البياتي». ومن

---

(1) عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، السابق، ص 75.

(2) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، السابق، ص 161.

(3) راجع القصيدة «من مذكرات المتنبي في مصر»، ص 238.

الضمائر المفردة التي يستخدمها سعدي يوسف الضمير «أنا» المنفصل، والضمائر المتصلة، والمضمرة، وضمير «الياء» (إني، لكنني) المرتبطة بـ «أن»، و«لكن».

ب- الأنا بصيغة الجمع الـ «نحن»

انتهل الشعر العربي، بلا شك، من معين الضمائر بأنواعها المختلفة، ولكن الشعراء تفاوتوا في درجات هذا الانتهال، فمنهم من أفاض نهلاً منه، حتى فاضت قصائده بالضمائر، ومنهم من نأى بنفسه أوقاتاً عن هذه الكثرة، بمعنى عن استخدامها، ولكن ليس بإفراط شديد، ربما لشيء في نفسه، أراد به أن يبتعد عن الذاتية حتى لا تلتصق به تهمة الإفراط في استخدام ضمير الـ «أنا»، لكي لا يدخل في حب الذات والإفراط في تضخيمها، ومنهم من فرض عليه أسلوبه الشعري، الذي اعتمد فيه الجانب السردي، المقارب بعض الشيء إلى أسلوب كتابة القصة القصيرة، فراح يكثف من حضور المشهد، والمواقف، والرؤى، ليعطي في هذا السياق دوراً بارزاً لحديث آخر (شخصية آخر) يفترضه، أو آخر يخاطبه، أو مشهد من المشاهد الشعرية يصوّرها. ولا يمكن أن نهمل في هذا الإطار على هذا النحو نفسه، الجانب النفسي الذي يميز كل شاعر عن سواه.

أزعم، في هذا الصدد، أن أدونيس الذي استدعى ضمير «أنا» كثيراً في قصيدة «صورة يأس»، وفي بعض القصائد التي صوّر فيها نفسه بأن شبهها بغيرها من الأشياء كأن يقول: «أنا غيمة»، «أنا الشاسع» وغير ذلك، قد فرض عليه شكل القصيدة الذي اعتمده (الشكل المقطعي) ذلك، وأبعده عنه من جانب (الشكل المقطعي)، وأبعده أسلوب كتابة القصيدة الحرة، أو النثرية من كثرة استخدام هذه الضمير على أنه قد استخدمه في مواضع، وأكْثَرَ من ضمير الـ «أنا» المفرد المتصل أو المضمر في هذه المواضع، تميز عن غيرها من الضمائر، ولكنه، على أية حال، لم يكن إلا مقلاً في استعمال الـ «أنا» بصيغة الـ «نحن» أي الجمع. ويبدو مقطعٌ من قصيدته «هذا هو اسمي» ذيّله بجملة (منشور سري) إشارة إلى استخدامه للأنا بوصفها الـ «نحن» وإن كان يشكل هذا النوع حالة من الحالات القليلة، وفي المقطع الآتي يقول أدونيس:

نحن الغياب

لم تلدنا أسماءٌ لم يلدنا ترابٌ

إننا زبدٌ يتبخر من نهر الكلمات

صدأ في المساء وأفلاكها صدأ في الحياة!(١)

كان أدونيس حين يجمع الـ «أنا» بصيغة الـ «نحن»، يعمل ذلك غالباً في أثناء حديثه مع آخر مفرد قريب منزلةً منه، فيجمع أناه مع الآخر المفرد كأنه جمع الكثرة، لتدل الـ «أنا» على الفاعلين الكثرة، وفي بعض المواضع التي يذكر فيها الكثرة وهي قليلة، تدل تلقائيّاً على ذلك.

يختلف نهج الاستعمال الضمائري عند محمود درويش، بعض الشيء عنه عند أدونيس، فمحمود درويش الذي يكثر من كتابة الضمير «أنا»، وغيرها من الضمائر الدالة عليه، فإنه في الوقت نفسه، يشيع عنده ضمير الـ «نحن» الذي يأتي على شكل «إنَّا» للدلالة على الـ «نحن»، ومنه الضمير المتصل بالفعل. إن درويش الذي ردد في ديوان «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» عبارة «أنا المتكلم الغائب» «أنا الحاضر» و«أنا الآتي»، يستعمل كذلك الضمير الغائب «أنراك يا وطني؟» كما في قصيدة «بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً»، أو مثل قوله: «نحاول ألا نموت» في قصيدة «الرجل ذو الظل الأخضر». وغيرها من الجمل الشعرية المشابهة في قصائد متعددة. أما من مثل استعماله لضمير الـ «أنّا» الجمعية الـ «نحن»؛ فسوف نكتفي بالإشارة إلى قصيدتين ورد فيهما الضمير «نحن»، وهما قصيدتا «كتابة على ضوء بندقية»، و«يوميات جرح فلسطيني». ففي الأولى يقول درويش، مستعملاً الـ «نحن» في أكثر من وجه:

نحن لن نخرج من خارطة الأجداد،

لن نترك شبراً واحداً للاجئين.(٢)

ويقول في مقطع آخر:

نحن في المذياع أبطال

وفي التابوت أطفال

وفي البيت صُوَر..(١)

---

(1) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، م/2، السابق، ص 271.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، السابق، ص 332.

ونجد درويش في القصيدة الثانية، يشير إلى ضمير الـ «نحن» المنفصل، والدال على الفاعل في الثلاثة الأبيات الآتية:

نحن يا أختاه، من عشرين عاماً

نحن لا نكتب أشعاراً،

ولكنّا نقاتل.(٢)

هذه نماذج كاشفة أريد منها أن تبلور حضورها الشعري فحسب، ولكي تدل على مستويات هذا الحضور في الأنساق الشعرية المختلفة. نجد، إذن، الضمير الـ «نحن»، أو الضمائر الدالة عليه المتصلة بالأفعال والأسماء، أو المضمرة؛ أكثر حضوراً عن درويش منها عند أدونيس. ودالة ذلك أن درويش منزوع للأنا بقدر تشبثه بمخاطبة الآخر، وهو يريد أن يثبت أناه الفردية والجمعية، نزوعاً مُلحّاً نحو إثبات الهوية، وتقوية الانتماء، في حين أن نزوع أدونيس نحو اللغة، وتركيباتها في الجملة الشعرية، ونحو تشكيل بنية القصيدة، ورسم شكل القصيدة، حرره من النزوع المفرط إلى الذات، ووظف هذا النزوع في حالة التشابه، أو التطابق مع بعض الأشياء الطبيعية مثل الموج، والغيمة.. وغيرها أو مع بعض الشخصيات التي يرى فيها ذاته، ويستعير صوتها.

ولعل أشكال توحد الـ «أنا» الجماعية الدالة على الفاعلين مع غيرها من الأسماء حاضرة بشكل لافت عند درويش، من مثل ذكره «أطفالنا»، «كنا»، «أختنا»، «قصائدنا»، «تجربتنا»، «بجلدنا»، «صليبنا»، «بابل حول جيدنا»، «روما على جلودنا». وتأتي الـ «أنا» أحياناً في محل المفعولية «علمونا أن نغني ونحب»، أو على شكل ارتباط الـ «أنا» بأحرف الجر مثل «لنا»، «بنا»، ومن الأفعال كذلك «نعم: عرب/ لا نخجل»، «سنخرج من معسكرنا». بقي أن نشير إلى أن استعمال درويش لصيغة الجمع «إنّا»، الجمع «إنا» وقد وظفت على الجمع، وعلى المثنى، فعلى الجمع، يقول درويش في قصيدة من قصائده المغناة وهي قصيدة «عن الصمود»:

إنّا سنقلع بالرموش

الشوك والأحزان .. قلعاً

---

(1) نفسه، ص 338.

(2) نفسه، ص 343.

ويقول كذلك :

إنّا نحب الورد

لكنّا نحب القمح أكثرْ(١)

ويذكر في قصيدة أخرى عنوانها «سقوط القمر»، «إنّا نفكر بالدنيا، / على عجل» أما توظيفه لـ «إنّا» للتعبير عن المثنى؛ فقد ورد في قصيدة «يوميات جرح فلسطيني» وفيها يقول:

كان لابد من الأعداء

كي نعرف أنّا توءمان(٢)

ويشبه هذا التوظيف، ما كتبه سعدي يوسف في قصيدته «حوار مع الأخضر بن يوسف»، وفيه يكشف مقطع من مقاطع هذه القصيدة استعمال «إنّا»، و«نحن»، والأفعال الدالة على الـ «نحن» «الفاعلين»، وجاء في القصيدة وهي محتوية ما أسلفنا الإشارة إليه من أنواع حضور الـ «أنا» بصيغة الجمع:

مَنْ قال إنّا شقينا؟

ومَنْ قال إنّا لقينا؟

ومَنْ قال إنّا حُكمنا معاً.. بالتداخل؟

ها نحن نشقى

وها نحن نلقى

وعبد اللطيف على ساحة السجن مُلقى(٣)

وفي قصيدة أخرى هي «وأنا انظر إلى الجبال»، يخاطب الوطن بأن الليل «يعرف أنّا نحبُ، وأنا نهبُ». وكثيرة هي الأفعال عند سعدي التي ترتبط بالضمير الدال على الـ «أنّا» الجمعية. ليس هنا مجال حصرها وغيرها، ولسنا بصدد ذلك، وإنما وددنا أن نعرض لنماذج تؤيد ما زعمنا من إشارات حول ملامح حضور الـ

(1) انظر: محمود درويش، ديوان محمود درويش، السابق، ص ص 40، 41.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، السابق، ص 349.

(3) سعدي يوسف. ديوان سعدي يوسف، م/1، السابق، ص 105.

«أنا» في الشعر العربي المعاصر. وليس نماذج هؤلاء الشعراء الثلاثة هي المتضمنة لهذه الملامح، بل إن الشعراء الآخرين بلا شك قد التمسوا الطريق إلى ضمائر الـ «أنا»، بصيغتها المفردة والجماعية، ولكننا سنكتفي بهذا القدر للدلالة على وجودها.

ج- الأنا بصيغة الآخر

أبرز بعض الشعراء العرب جدلية العلاقة بين الـ «أنا» و«الآخر» — عبر الضمائر المتعددة التي ذكرت في نصوصهم الشعرية، في إطار جدلية فلسفية، أخذت أبعادها الإنسانية، حيث تذوب الـ «أنا» بـ «الأنت» والـ «هو». وهي حالة من حالات نادرة عاشتها أنا الشاعر؛ محاولة أن تقصي، أو ترجئ عن وجودها الآخر في حضوره النمطي المتكرر في الإنتاج الشعري، وفي تفاعلات الخطاب الموجه إلى المتلقي. وسوف نعرض لهذا الخطاب الإنساني في لحظة استراحته الإنسانية، بعيداً عن هموم الحياة، ومشاكل الذات وتقلباتها، وهي محاولة أراد بها الشعراء أن يجربوا مجالاً لم يتطرقوا له من قبل، ولحظة من لحظات التأمل الإنساني بعيداً عن النظرة النمطية السائدة إزاء الآخر.

هذه اللحظة الإنسانية، حاول محمود درويش أن يتحسسها مع ذاته، وطالب نفسه في مقطع من قصيدة «انزل، ها، الآن» من ديوانه «سرير الغريبة»، أن يخرج من أناه، ويحاول أن يضع نفسه في موقع الآخر؛ يخاطب محمود درويش ذاته قائلاً:

أو تحسُ وأنتَ مستندٌ إلى دَرَج
بأنك كنتَ غيرك في الثنائيات
فأخرج من «أنا» ك إلى سواك[1]

يتفاقم هذا الإحساس في قصيدة «كما يفعل السائح الأجنبي»، وفيها يعلن صراحة أنه يريد أن يكون غيره، أي يريد أن يقوم بدور آخر، وينفي الثنائية الواقعة بين الـ «أنا» والغيرية، وبهذا الصدد يقول درويش مصوراً رغبته في التوحد الثقافي الإنساني:

---

[1] محمود درويش، ديوان: «سرير الغريبة»، بيروت/لندن، ط1، 1999م، ص 30.

مشيتُ، كما يفعل السائح الأجنبي...
معي كاميرا، ودليلي كتابٌ صغير
يضم قصائد في وصف هذا المكان
لأكثر من شاعر أجنبي
أحسُ بأني أنا المتكلم فيها
ولولا الفوارق بين القوافي لقلتُ:
أنا أخرى.(١)

يتكرر مع محمود درويش هذا اللون من التصوير، في جداريته. ففي قصيدة «قناع... لمجنون ليلى»، أُعجب درويش بأن يكون قناعاً لغيره، حتى يكون هو آخره، ويسأل أناه، عن هويته، راغباً أن يتلاشى معها، لكي يرى نفسه من دون أناه الحقيقية، يريد أن يرى إلى أي صورة يمكن أن يصير إليها، إنه يسعى إلى تكوين جديد لأناه وأن يعيش تجربة جديدة مع أناه، هو الذي يحاول أن يخلقها :

من أنتَ، يا أنا، في الطريق
اثنان نحنُ، وفي القيامة واحدٌ
خذني إلى ضوء التلاشي كي أرى
صيرورتي في صورتي الأخرى، فمن
سأكون بعدكَ، يا أنا جسدي
ورائي أم أمامك؟ من أنا يا
أنت، كوّنيّ كما كوَّنتُكَ، ادهنّي
بزيت اللوز، كلّلني بتاج الأرز(٢)

وينطلق عبد العزيز المقالح إلى تكوين الفكرة ذاتها، لكنه هذه المرة أنشأ علاقة جدلية مع أخيه الذي غادر الحياة، فحاول أن يقدم لنا صورة عن الانصهار التام الذي تم بينه وبين أخيه، وهو الانصهار الذي صَوَّره من جوهر العلاقة القائمة بين

---

(1) نفسه، ص 133.
(2) محمود درويش، جدارية محمود درويش، السابق، ص 45.

أناه، والـ «هو» الذي هو أخوه، إنها حالة معبرة عن انصارهما معاً. هذا ما أفصح عنه المقطع الآتي من قصيدة المقالح «ينابيع أولى»:

كان صدًى لي

وأنا صدًى له

لم أدرِ هل أنا هو

أم إنّه أنا...

قميصنا – مُذْ جاء – كان واحداً

وحبنا للشمس كان واحداً[1]

وفي الوقت الذي يؤكد أمل دنقل على وجود الآخر المدينة (القاهرة)، وعلى تألقه كما نتصور، يؤكد أنه صار بلا أنا، فهو يريد أن يمنح الحضور الكلي، والأضواء لبلاده، في قمة حالة اليأس مع الذات التي كان يحس بها، هذا ما عبر عنه أمل دنقل في مقطع من قصيدته «خمس أغنيات إلى حبيبتي»، وفيه أنكر حضور الوعي على ذاته، لكنه لم يكن مبتوراً عنه في اللاوعي:

ما زلت أنتِ .. أنتِ

تأتلقين يا وسام الليل في ابتهال صمت

لكن أنا ،

أنا هنا ،

بلا «أنا»

ولئن منح أمل دنقل الآخر حضوراً، ليختفي هو في الغياب، غياب الوعي، أراد أدونيس أن يأخذ وجهاً آخر؛ مسائلاً نفسه بذلك في قصيدة «تعازيم»، فقد نفى أناه، ونفى الآخر في الوقت ذاته، راغباً على ما يبدو أمرين: أن يلغي الحدود بين أناه والآخر، وأن يعيد إنتاج علاقتهما، وثنائيتهما بعد انصهار، وتجاوز إلى تحديد جديد لهويتهما معاً، سعياً نحو إعطاء مصطلح جديد لطرفي هذه العلاقة، ويبدو إلغاء الفوارق سبباً ثانياً وأخيراً من أسبابها، وهو ما صورته قصيدته «III جسد»:

---

(1) عبد العزيز المقالح، ديوان «بلقيس وقصائد لمياه الأحزان»، السابق، ص 290.

ليس لجسدي شكلٌ

لجسدي أشكالٌ بعدد مسامه

وأنَا لا أنَا

وأنتِ لا أنتِ

ونصحح لفظَنا ولسانينا[1]

ولا يجد أدونيس سبيلاً نحو تأكيد تأثير الآخر عليه، وهو تأثير قوي إلى حد يصرح بأنه أي هذا الآخر — شرطاً لوجوده، في قصيدته «قالت الأرض»:

إن في الغير بعض نفسي. وفي

الآخر، شرطاً ومنبعاً لوجودي[2]

إن هذه السماحة التي أبداها الشعراء إزاء الغيرية، لها مبرراتها الإنسانية، في صورتها الإيجابية هذه، ولكنهم وإن تكلموا عن الآخر السلطوي والقامع، أو عن الآخر القريب أو المحايث للأنا، فإنه لم تكن تقوم على السياق نفسه فلسفتهم النفسية تجاه الآخر في حالة عدم التسامح، فقد صوروا عدم تسامحهم مع الآخر السلطوي، كاشفين عن فظاعته، ووحشيته، ولم تبدُ تلك المشاعر عن الآخر الإنساني بشكل عام؛ ما يدل دلالة قاطعة على أنهم إنسانيون، متسامحون في المشاعر الإنسانية، وفي مجالاتها الثقافية العامة، فحسب، بل كذلك ليسوا حاقدين على غيرهم.

لقد انقسمت صورة الآخر، بشكل عام، إلى نوعين: النوع الأول حاول من خلاله الشعراء — استحياءً — أن يتحدثوا عن أنفسهم من خلاله، ونعني هنا أنهم استعاروا شخصية افتراضية من الآخر، هي في الحقيقية تمثلهم. أما النوع الثاني والأخير، وهو النوع المهم الذي ظل في القصيدة في حالة الغيرية، والسوائية. نود هنا، أن ننوه على أنه قد تمر علينا في نماذج جديدة لشعراء لم نأخذ عنهم في حديثنا عن صيغ الـ «أنا»، ما يؤكد وجود ما أشرنا إليه في موضوع صيغ الـ «أنا»، وتعدد أنواع حضورها، لديهم، أي قد يتصادف ورود ما يفيد معرفتنا بملامح

---

(1) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، م/2، السابق، ص 634.

(2) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، م/1، السابق، ص28.

سابقة. فعلاقة الـ «أنا»، بالآخر علاقة مهمة وضحها أمل دنقل عندما وضح أهمية الآخر في قصيدته «العراف الأعمى»:

إنكِ لا تدرين

معنى أن يمشي الإنسان .. ويمشي..

(بحثاً عن إنسان آخر)

حتى تتآكل في قدميه الأرض،

ويذوي من شفتيه القول![1]

ولعل ما يضطلع بملامح النوع الأول، ما نشهده من بعض الأبيات الشعرية عند عبد الوهاب البياتي الذي يحيل إلى الآخر قراءة ما يجول في وعيه، وما يريد أن ينطق به لسانه، ولكن الكلام يستعصي عليه، فيخلق الشاعر آخر افتراضيّاً، يجعله يقوم بهذه المهمة، وتقوم قصيدة عبد الوهاب البياتي «الكابوس» على هذا النوع، وسنعرض لمقطعين منهما يشيران إلى ذلك، فهو يقول:

يحمل في قاربه نبوءة الرّياح

ووردةً ذابلة مصبوغة بالحبر والنبيذ[2]

أما المقطع الثاني، ففيه يجعل الآخر يتكلم نيابة عن الأنا، أي يبوح بما تريد الأنا ولكن على لسان آخر يفترضه ويخترعه، في حين يتخض الشاعر وراء صوت هذا الآخر:

تحت شموس مدنٍ أخرى وفي أقنعة جديدة

يبحث عن مملكة الإيقاع واللون وعن جوهر الفاعل

في القصيدة

يعيش ثورات عصور البعث والإيمان

منتظراً،

مقاتلاً،

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، السابق، ص 65.

(2) عبد الوهاب البياتي، ديوان «قصائد حب على بوابات العالم السبع»، السابق، ص104.

مرتحلاً مع الفصول، عائداً لأمه الأرض مع
المُتَّوجين بعذاب النور.[1]

وعند عبد الوهاب البياتي وغيره من الشعراء، هذا النوع من الشعر، ولكني سأمضي في تعقب وجود صيغ الآخر، المفرد الذي يأتي بصيغة الـ «هو»، ثم نبحث في صيغه التي تأتي بالجمع الـ «هم».

د- الآخر بصيغة المفرد الـ «هو»

سيقف القارئ للنصوص الشعرية العربية، من المؤكد، أمام حشد هائلٍ من نماذج الآخر المفرد بصيغة الـ «هو»، أو «هي»، وليس ثمة من ضرورة لاستدعائها كلها وذلك لسعة البحث المحدودة، وسنكتفي ببعض النماذج التي قد تكررت عند شعراء كثيرين، ونماذج أخرى ستعين قراءتنا السابقة لها على استجلاء مشابهاتها، ومثيلاتها في غيرها؛ إذْ لا يقتضي المقام سوى الإشارة إلى بعض النماذج التي طوعها المؤلف في القصيدة، وسنكتفي في الحال نفسه، ببعض الشعراء، وليس كلهم؛ بوصفهم نوافذ يمكن للقارئ أن يطل عليها لكي يتقصى مثيلاتها في نصوص أخرى.

إن نموذج السجان مثلاً عند سعدي يوسف، أو أدونيس، أو البياتي، أو درويش، أو المقالح، أو دنقل، تحيل إلى آخر مفرد، فالسجان عند سعدي يوسف مثلاً في «حكاية من فصل واحد»، أو شخصيات المساعد أول «يوسف»، أو المساعد الثاني «ميخائيل»، نماذج للآخر المفرد. وشخصية «العبد»، و«السيد» في أسواق روما في قصيدة «الحي العربي» صورة أخرى لهذا النموذج. وتتعدد عند سعدي يوسف صور الآخر المفرد شأنه شأن غيره، فشخصيات مثل العامل هادي طعيّن، ولوركا، ومحمود البريكان، أو شخصيات قصيدة «أبراج في قلعة السكر»، «سلمان، جابر المسعود، ابن عم الشيخ»، أو شخصيات بدر شاكر السياب، أو عبد الوهاب البياتي، بوصفهما شاعرين، أو شخصية «محسن» في قصيدة «إلى محسن»، أو الآخر المناضل في قصيدة «زائر»، أو الآخر الشيوعي رزوق في قصيدة «رزوق»، أو المرأة في قصيدة «حكايات من البصرة»، أو عامل الميناء في قصيدة «إلى عامل في الميناء»، أو «سليمان» في قصيدة «سليمان»، وعبد الرحمن خليفة في «إلى

---

[1] نفسه، ص106.

عبد الرحمن خليفة»، وأنطونيو بيريز في «أنطونيو بيريز من غواتيمالاً»، إلى جانب الآخر الصديق في قصيدة «شعار»، ورجل المليشيا، والمسافر، والفتاة، والساقي في «الطريق إلى سمرقند»، وغيرها من الشخصيات الحاكم، والحارس، وفائق حسن، وغيرهم كل واحد منهم يمثل الآخر؛ وإن يتفاوت بقربه أو بعده من أنا الشاعر.

ولكننا يمكن أن نقف في هذا الإطار أمام نموذج لم نتطرق إليه في عرضنا السابق، وهو الآخر الحاكم المفرد، ولكنه القريب من الـ «أنا». في نموذج تتداخل الـ «أنا» مع الـ «هو» تداخلا إيجابياً، تلك ما تصوره لنا قصيدة «تسع قصائد لإنسان آخر القرن» في مقطع قصيدة «الفاروق» للشاعر عبد العزيز المقالح، وفيها يتحدث عن الـ «هو» الفاروق، ويقدمه بغير الصورة النمطية التي قدم لنا فيها الحاكم العربي، والمقطع الآتي، يقدم الصورة الإيجابية للآخر الحاكم:

قصيدة «الفاروق»

1- يجوع الخليفة

والأرض مِلْكُ يديهِ

الفُراتان

والشام

والنيل – لو شاء – كانتْ حدائقه !

ليس بالخبز يحيا تلاميذ أحمد

أو بالقصور يشيدون مملكة الله..

هذا أوان الحساب !

الخليفة جاعَ لتشبع أمتُه.

كم من الخلفاء يجوعون..[1]

وينهض نموذج مغاير للآخر النظام السياسي، عند سعدي يوسف، الذي طالما انتمى إلى الفكر الاشتراكي الماركسي، وأحس بالانتكاسة والانكسار، وهو يرى انهيار النظام الاشتراكي في عدن، نتيجة الصراع القبائلي، والإيديولوجي بين

---

[1] عبد العزيز المقالح، ديوان «بلقيس وقصائد لمياه الأحزان»، السابق، ص 82

أقطاب هذا النظام. ففي قصيدته «وداعاً عدن»، هذه المدينة الجميلة الوادعة، التي تغنى بها سعدي يوسف كثيراً في مجلده الثاني، وما أعقبه من دواوين، فهو الآن يرثي لها انهيار النظام في قصيدة، نقتطف منها هذه الأبيات، لنرى كيف تحوّل الآخر الإيجابي إلى آخر سلبي، وشهدت هذه المدينة تحولاتها التي عدّها جزءاً من أناه، ومن خلالها وجه نقده العام، ونقده الذاتي إلى الأيديولوجية وإلى الفكر الاشتراكي لأول مرة، موضحاً أن النظرية شهدت خللاً في الممارسة، وفي التطبيق:

على رمل ساحل أبين
كنّا نودع رايات يعرب
كنّا نُودع نجماً برايات يعرب .. أحمر
هل تعرفين الوداع ؟
وهل تذكرين الوداع ؟
وهل تذكرين عدن
يا عدن ؟
هكذا قرر القادة / الآلهةْ
هكذا يجد الماركسي الحقيقة في النظرية لا في النظر
هكذا نتوهم أن المطر
في سحاب الكتاب[١]

وفي سياق البحث عن جماليات التشكيل الفني لعلاقة الـ «أنا» بالآخر، تتجلى المكونات الشعرية الدالة على ذلك، الناتجة عن توليد جدلية الصراع بين هذين الثنائيين، في لحظة من لحظات الزمن، في ديوان عبد العزيز المقالح «كتاب القرية»، «حيث يفضي الغياب إلى الحضور، والحضور نحو الغياب»[٢] ويرسم زمن الطفولة في القرية حدوداً لهذه الجدلية، ويقدم صورة من صور بشاعة الآخر، حيث نجد «الفلاح، المرأة القروية، فقراء القريّة، الذين يصوّرهم الشاعر في حالة

---

(1) سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، م/2، السابق، ص 398.

(2) أحمد ياسين السليماني، مقالة بعنوان «عبد العزيز المقالح في كتاب القرية» «يوتوبيا جديدة عبر الكلمات» صحيفة «أخبار الأدب»، القاهرة ، 7 يوليو 2002، ص 32.

تجانس معه، وفي موقف صراع مع آخر ضدي هو «العسكر، المرابي، المخمّنون، الكشاف» في مشاهد درامية تتحرك فيها ذات الشاعر متصارعة مع هذا الآخر الضدي»[1]. ويمكن أن نزعم أن عبد العزيز المقالح قدم الآخر في عديد من الصور الفنية بصفته الفردية، مثلما قدمه في صورته الجمعية. في حين نجد محمود درويش يكثر من تقديم الآخر بصيغة الجمعية، وهو ما سنأتي عليه لاحقاً، إلا في تلك الحالات التي يتحدث فيها عن أفراد مثل «لوركا» الشاعر مثلاً. أو عن أبيه، أو أمه، أو أخته وغيرهم مثل «المسجون» و«الصديق».

وعلى الرغم من أن محمود درويش لا يسمي الآخر الصهيوني باسمه الصريح، فإنه حاضرٌ على الدوام في تجليات نصوصه الفنية. ونستطيع أن نقول: إنه من المرات التي أشار إلى مقابله، ما ذكره عنه في قصيدة «تموز والأفعى». فقد خلع على هذا الآخر الصهيوني لقب «الأفعى»:

تموز مرّ على خرائبنا

وأيقظ شهوة الأفعى

ومن النماذج التي يستطيع المتلقي أن يدرك هذا الآخر، دون أن يأتي درويش على ذكر اسمه، أو تحديد مقابل له مثل الأفعى، كما في قصيدة «السجن»، فالخطاب ذاته الذي يوجهه الشاعر، هنا، وهو يتحدث عن نفسه، يحث فيه المتلقي على البحث عن هوية الآخر، فمثلاً في قصيدة «السجن» التي سنقتطف منها بعض الأبيات، يمكن أن يصل مع تلك التغييرات التي تحصل في حياة الشاعر، على أنه لا يعيش حياته العادية الطبيعية، إذن فهو في السجن، وبالسؤال عن سلطة هذا السجن سيدرك القارئ، أنه سجن الآخر الصهيوني، فقد كان المسجون محمود درويش:

تغيّر عنوان بيتي

وموعد أكلي

مقدار تبغي

ولون ثيابي، ووجهي، وشكلي

---

[1] نفسه، ص 32.

وحتى القمر

عزيزٌ علي هنا ..

صار أحلى وأكبر

ورائحة الأرض: عطرٌ

وطعم الطبيعة: سكرٌ[1]

هـ. الآخر بصيغة الجمع الـ «هم»

يمكن أن نستدرك ملاحظة أخرى في شعر محمود درويش، وهي أنه يذكر الآخر الصهيوني بصيغة الجمع، والإيحاء بالكثرة الطاغية. فهل لأن سلطة الاحتلال دائما ما تتمثل بالجنود وكثرة الجنود، أولئك الذين يمارسون القمع معتمدين على الكثرة؟. ربما يكون هذا سبباً من الأسباب، أو لربما هناك سبب آخر، على أن صيغة الجمع هذه يمكن أن يستعملها لمخاطبة أهله، وأصحابه، وجمهور بلاده «ما زال في صحونكم بقية من عسل»، «ما زال في بيوتكم حصيرة .. وبابٌ»، كما في قصيدة «أمل». أما المواضع التي يجعل في خطابه الآخر بصيغة الجمع مثل قوله في قصيدة «عن إنسان»:

وضعوا على فمه السلاسلْ

ربطوا يديه بصخرة الموتى،

وقالوا: أنت قاتل![2]

وتكررت هذه الصيغة كثيراً في قصائد مختلفة، مثل قصيدة «شهيد الأغنية» (نصبوا الصليب على الجدار)، (فكّوا السلاسل عن يدي). وقصيدة «تحدٌ» (شُدّوا وَثاقي / وامنعوا عني الدفاتر). وقصيدة «ناي» (لا تقتلوني أيها الرعاه). وفي هذا البيت يمنح الشاعر، الآخر هوية ساخرة، ويسميه «الراعي». وفي قصيدة «نشيد للرجال» يطلق عليه صفة «الغازي» (خرجنا من مخابينا / إلى أعراس غازينا)، (سبايا نحن، نعطيهم بكارتنا). ولا يعني ذلك أن الآخر لا يأتي بصيغة المفرد، فهو في قصيدة «جندي يحلم بالزنابق البيضاء»، جندي، ولا يعني أن الـ «أنا» لم تأتِ

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، السابق، ص 109.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، السابق، ص 12.

بصيغة الجمع، مقابل صيغة الجمع لدى الآخر، فقد أشرنا إلى ذلك في الـ «أنا» بصيغة الجمع، وأتينا بنماذج دالة على ذلك، لكن درويش يقدم الآخر بكثرة العدد، لأن هذا الآخر جبان لا يظهر لوحده، وللدلالة على قسوة البطش من قبل كثرة عددية، مثل قوله في قصيدة «القتيل رقم 18» (قتلوني .. قتلوني..). في مقابل الموت، يقف الشهداء جمعاً واحداً متوحداً كذلك..

كما تصور ذلك قصيدة «ضباب على المرآة»:

وكل الشهداء

ينبتون اليوم تفاحاً، وأعلاماً، وماء

ويجيئون..

يجيئون..

يجيئون..[1]

وجوهٌ عدة أتت بها صورة الآخر في الشعر العربي بالصيغة الجمعية، وإنما اقتضى السياق هنا، لإبراز أحد ملامحها. وبينما رأينا بعض الانصهار الذي تم عند بعض الشعراء بين الـ «أنا» والآخر، في بعض النماذج التي عرضنا لها، وعدّيناها لحظة من لحظات تمثل دور الآخر المفرد، فإننا الآن بصدد نموذج يطابق بين الـ «أنا» والآخرين، ففي قصيدة «تسع قصائد لإنسان آخر القرن» يقول عبد العزيز المقالح:

أنت تشبهني،

وأنا أشبهُ الآخرين،

كُلُنا من تراب وماء

أتينا من الأرض.[2]

أما أمل دنقل فيقدم الآخرين، بصفتهم العُهريّة في قصيدته «الآخرون.. دائماً»، وفيها يضعهم في ركنهم المنزوي، البعيد، لكونهم مضادين دائماً للأنا، لهذا صوّرهم أمل دنقل بالعهرية والفساد، وعدم الطهارة، وبالقمع، وهو يتقصد في هذه

---

(1) نفسه، ص 273.

(2) عبد العزيز المقال، ديوان «بلقيس وقصائد لمياه الأحزان»، السابق، ص 111.

الموارية بُعداً سياسياً وأيديولوجياً للسلطة، ففي بعدٍ أوليٍّ يصوّرهم بالعُهريّة في المقطع الآتي:

لست أنا الذي اختلست ليلة

لدى عشيقة الملك

فلتبحثوا عمن سيدلي باعتراف

الآخرين.[1]

وفي مقطعين آخرين يجمع صفة العُهريّة هذه بصفة القمع، والكبت، حين يصفهم دنقل بقوله:

سألته :

هل تستطيع يا صديقي الإفشاء

عن ابن بلقيس .. أبوه مَنْ يكون ؟

قال: أنا ما قلت شيئاً،

ما فعلت شيئاً[2]

ويؤكد دنقل على هذا البعد في مقطع ثالث:

لأنني أخاف

لا تنظروا لي هكذا .. فالآخرون

هم الذين يفعلون[3]

نود أن نشير أخيراً إلى أننا لم نعرض لكل الصور التي ظهر فيها الآخر في الشعر العربي، وإنما حاولنا تسليط الضوء على بعض ملامحه في هذا الفصل قدر المتاح ولا شك أن النماذج التي وردت في الفصول السابقة مع ما رافقها من قراءة نقدية، عرضت نماذج كشفت عن صور هذا الآخر بالقدر الذي كشفت عن صور الـ «أنا» المتعددة عنه.

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، السابق، ص 37

(2) نفسه، ص 42.

(3) نفسه، ص 42.

صدر عن الدار

- شرفنامه: الجزء الأول: في تاريخ الدول والإمارات الكردية، تأليف: الأمير شرف خان البدليسي، ترجمة: محمد علي عوني.
- شرفنامه: الجزء الثاني: في تاريخ سلاطين آل عثمان ومعاصريهم من حكام إيران وتوران، تأليف: شرف خان البدليسي، ترجمة: محمد علي عوني
- قواعد اللغة الكردية، تأليف: رشيد كورد.
- تعلم اللغة الكردية، إعداد: عباس اسماعيل.
- مع روائع جكرخوين الشعرية، إعداد وتقديم: عبد الوهاب الكُرمي.
- شذى الطفولة في سانات، أحوال قرية مسيحية في كردستان العراق، مذكرات: أفرام عيسى يوسف، ترجمة: نزار آغري
- كان يا ما كان، قراءة في حكايات كردية، تأليف: نزار آغري.
- تل حلف والمنقب الأثري فون أوبنهايم، تأليف: ناديا خوليديس – لوتس مارتين، ترجمة: د. فاروق إسماعيل.
- حينما في العُلى، قصة الخليقة البابلية، الترجمة الكاملة للنص المسماري للأسطورة، الدكتور نائل حنون.
- مشاهير الكرد وكردستان في العهد الإسلامي 2/1، تأليف: العلامة المرحوم محمد أمين زكي بك، ترجمة: سانحة خانم، راجعه وأضاف إليه محمد علي عوني.
- القبائل الكردية في الإمبراطورية العثمانية، مارك سايكس، ترجمة: أ.د. خليل علي مراد، تقديم ومراجعة وتعليق: أ.د. عبد الفتاح علي البوتاني.
- هكذا عشت في سوريا، في شاغر بازار وتل براك وتل أبيض، مذكرات، أغاثا كريستي، ترجمة: توفيق الحسيني.
- القاموس المنير (Ferhenga Ronak)، كردي – عربي، إعداد: سيف الدين عبدو.
- اللغة كائن حي، رؤية ونظرة فكرية حول اللغة الكردية انموذجاً، د. آزاد حموتو.
- أسرة بابان الكردية، شجرتها التاريخية وتسلسل أجيالها، إعداد: إياد بابان.
- حقيقة السومريين، ودراسات أخرى في علم الآثار والنصوص المسمارية، تأليف: د. نائل حنون.
- قاموس روسي – عربي مدرسي، إعداد: جلال العبدلله.
- اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب، د. عبد الواسع الحميري.

- خطاب الضدّ، مفهومه، نشأته، آلياته، مجالات عمله، د. عبد الواسع الحميري.
- تاريخ الاصلاحات والتنظيمات في الدولة العثمانية، تأيف: انكه لهارد، ترجمة: أ. د. محمود عامر.
- بلاد الشام في ظل الدولة المملوكية الثانية (دولة الجراكسة البرجية)، 1381 — 1517، تأليف: د. فيصل الشلّي.
- العراق، دراسة في التطورات السياسية الداخلية، 14 تموز 1958 — 8 شباط 1963، أ. د. عبد الفتاح علي البوتاني.
- إسهام علماء كردستان العراق في الثقافة الإسلامية خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر الهجريين - الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، د. محمد زكي البرواري.
- سعيد النورسي، حركته ومشروعه الإصلاحي في تركيا 1876-1960 م، د. آزاد سعيد سمو.
- مم و زين، أحمد خاني، شرح وترجمة: جان دوست.
- بوراق، رواية، تأليف: بيان سلمان.
- تلك الغيمة الساكنة (سيرة هجرة)، تأليف: بيان سلمان.
- الإيزيديون، نشأتهم، عقائدهم، كتابهم المقدس، توفيق الحسيني.
- عيد نوروز، الأصل التاريخي والأسطورة، إعداد: عبد الكريم شاهين.
- انطولوجيا شعراء النمسا، ترجمة وإعداد: بدل رفو مزوري.
- جولة وجدانية مع القصائد النورانية، للشيخ نور الدين البريفكاني، تقديم وشرح وتعليق: عبد الوهاب الكُرمي.
- البخار الذهبي، شيركو بيكه س، المنتخبات الشعرية، ترجمة: مجموعة من الأدباء الكرد.
- تاريخ الأشوريين القديم، إيفا كانجيك — كيرشباوم، ترجمة: د.فاروق إسماعيل.
- تاريخ الإمارة البابانية 1784 — 1851 م، عبد ربه إبراهيم الوائلي.
- مشكلة الاتحاد والتعالي في عقيدة الشيخ محي الدين بن عربي، الأخضر قويدري.
- الكورد والأحداث الوطنية في العراق خلال العهد الملكي 1921-1958 م.
- التعددية الحزبية في الفكر الإسلامي الحديث، ديندار شفيق الدوسكي.
- الأكراد والدولة العثمانية، موقف علماء كوردستان من الخلافة العثمانية في عهد السلطان عبد الحميد الثاني 1876 — 1909.
- الكرد وكردستان، أرشاك سافراستيان، ترجمة: د. أحمد محمود الخليل.

- التصوف في العراق ودوره في البناء الفكري للحضارة الإسلامية، د. ياسين حسن الويسي.
- درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، علي قاسم.
- دراسات في تاريخ الفكر السياسي الإسلامي، تأليف: أ. د. نزار محمد قادر – أ. د. نهلة شهاب أحمد.
- اليزيدية، دراسة حول إشكالية التسمية، د. آزاد سعيد سمو.
- مدن قديمة ومواقع أثرية، دراسة في الجغرافية التاريخية للعراق الشمالي، د. نائل حنون.
- الملك الأفضل علي بن صلاح الدين الأيوبي 565 – 622 هـ/1169 – 1225 م، شفان ظاهر عبدالله الدوسكي.
- الكورد وبلادهم في أعمال البلدانيين والرحالة المسلمين 846 - 1229 م، د. حكيم أحمد مام بكر.
- في آفاق الكلام وتكلّم النّص، د. عبد الواسع الحميري.
- تركيا وكوردستان العراق: الجارين الحائرين، بيار مصطفى.
- الفلسفة الإسلامية، دراسات في المجتمع الفاضل والتربية والعقلانية، أ. د. علي حسين الجابري.

تحت الطبع

- نوبهار، قاموس كردي – عربي، للشيخ أحمد خاني، إعداد وتقديم: قاسم عبد الله.
- شوقاً إليك، أبليتُ الزَّناجيرَ، مجموعة شعرية، ترجمة: عبدالرحمن عفيف.
- تحليل الخطاب الروائي، مقاربة بنيوية سيميائية في رواية نجمة لكاتب ياسين.
- الملاّ الجزري، شرح ونقد لمختارات من ديوانه، عبد الوهاب الكُرمي.
- تاريخ السليمانية وأنحائها، العلامة محمد أمين زكي بك، ترجمة: محمد جميل بندى الروژبياني.
- الفكر الإسلامي، دراسات في علم الكلام والفلسفة والتصوف، أ. د. علي حسين الجابري.
- العقل العربي المعاصر، قضايا وإشكاليات، أ. د. علي حسين الجابري.
- فلسفة الوجود في الفكر الرافديني القديم وأثرها عند اليونان، د. محمد حسين النجم.

- الرموز الفكرية في حضارة بلاد الرافدين، حكمت بشير الأسود .
- السرد العربي القديم، من الحكاية إلى ما وراء الحكاية، . د . قيس كاظم الجنابي.
- الأسر الحاكمة في إيران القديمة، ميترا مهر آبادي، ترجمة: د . مازن النعيمي
- الحركات الدينية الإيرانية في القرنين الثاني والثالث الهجريين، د . غلام حسين صديقيّ، ترجمة : د . مازن إسماعيل النعيمي.
- دراسات في تاريخ اليهودية والمسيحية في كوردستان، د . فرست مرعي.
- نجم الدين أربكان ودوره في السياسة التركية 1969 – 1996، منال محمد الحمداني.
- أكراد العراق 1851 – 1914، دراسة في التاريخ الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، د . عبد ربه إبراهيم الوائلي.
- إشكالية الحداثة في الفلسفة الإسلامية المعاصرة، د . رواء محمود .
- الإمارات الكُردية في العصر العباسي الثاني، 350-511هـ / 960- 1117م، د . فرست مرعي.
- الفتح الإسلامي لكردستان، د . فَرسَت مرعي.
- نشأة الفكر اللاهوتي المسيحي، د . أنمار أحمد محمد
- جمهورية مهاباد، 22 كانون الثاني 1946 – 17 كانون الأول 1946، دراسة تاريخية سياسية، هوزان سليمان ميرخان الدوسكي.

